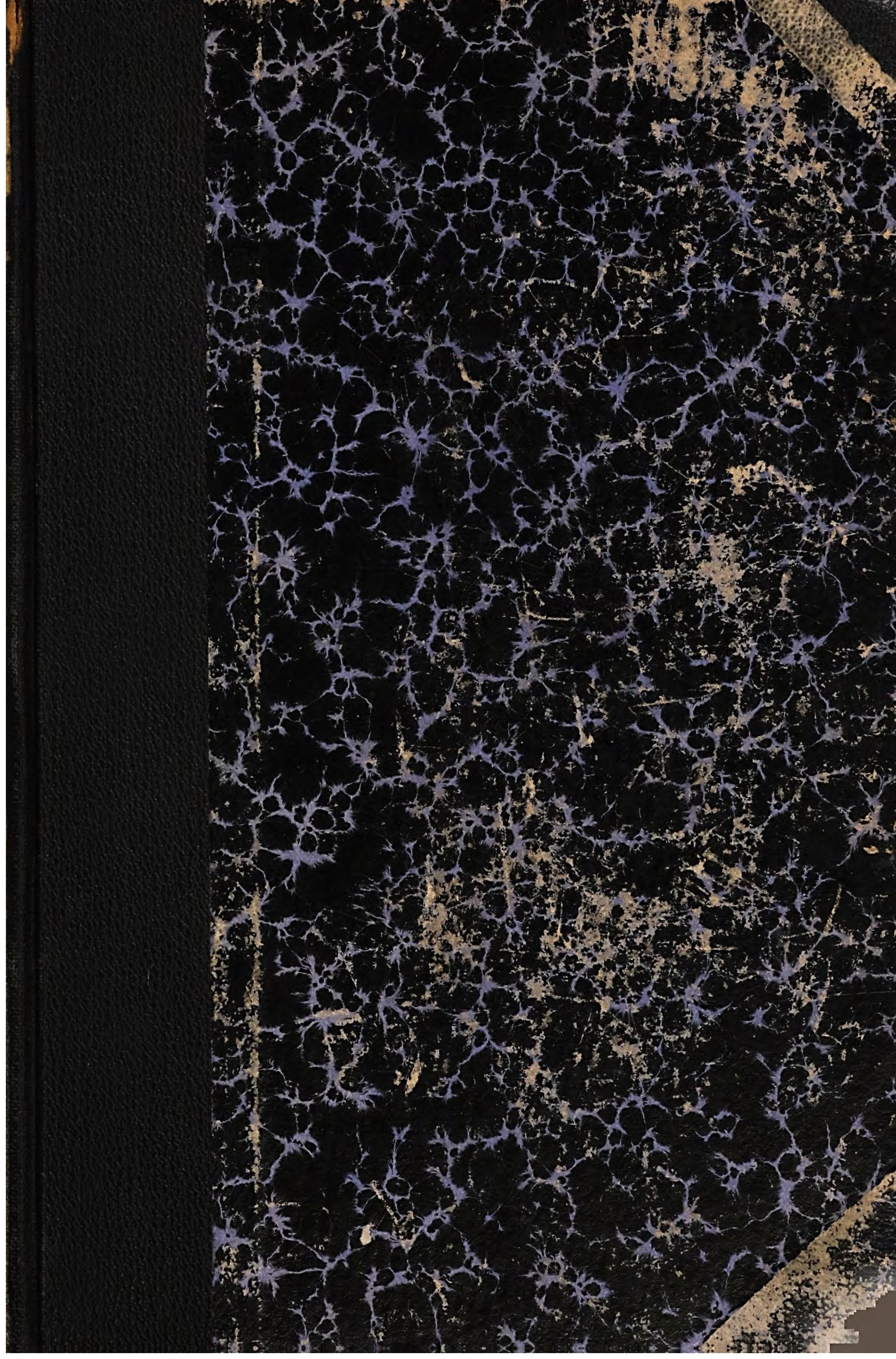






Mrs. Th.

Shedlock

3174

ANSTREICHG.



**Bayerische Staatsbibliothek**



NR **<36661246460011**







Die  
**KLAVIER-SONATE**

ihr Ursprung und ihre Entwicklung

von

**J. S. Shedlock B.A.**

Aus dem Englischen übersetzt

von

**Olga Stieglitz.**

*CHV*

BERLIN SW (48). 1897.

CARL HABEL VERLAGSBUCHHANDLUNG

33. Wilhelm - StraÙe 33.

4319

221









DIE KLAVIER-SONATE.









Die  
**KLAVIER-SONATE**

ihre Ursprung und ihre Entwicklung

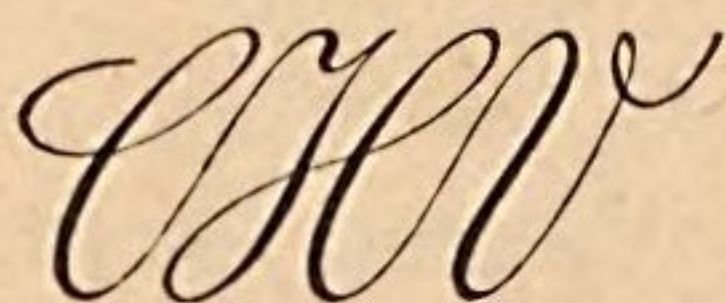
von

**J. S. Shedlock B.A.**

Aus dem Englischen übersetzt

von

**Olga Stieglitz.**



BERLIN SW (48). 1897.

CARL HABEL VERLAGSBUCHHANDLUNG

33. Wilhelm - StraÙe 33.







## Vorrede zur deutschen Ausgabe.

---

Dafs mein kleines Werk in deutscher Sprache erscheint, verdanke ich vermutlich der freundlichen Beurteilung, welche es durch Herrn O. Taubmann in der Nummer vom 4. September 1896 der »Allgemeinen Musik-Zeitung« erfuhr. Es wurde darin der Wunsch ausgesprochen, »Die Klaviersonate« durch eine Übersetzung weiteren Kreisen des deutschen Publikums zugänglich zu machen.

Ich benutze die Gelegenheit, da mein Buch in neuer Form ins Leben tritt, um den englischen Musikreferenten meinen Dank auszusprechen für die im Grofsen und Ganzen auferordentlich günstige Aufnahme desselben. Gleichzeitig möchte ich hier einige der Punkte erwähnen, welche kritische Erörterung fanden. Dafs ich Mendelssohn als Sonatenkomponist übergang, hat teils Zustimmung, teils Mißbilligung hervorgerufen. Ich führe hier das Urteil des Recensenten von »The monthly Musical Record« an. Dr. E. Prout giebt zu, dafs die beiden Sonaten aus dem Nachlaß Mendelssohns bedeutungslos sind, ist aber der Meinung, dafs die E-dur Sonate Op. 6 Beachtung verdiene (wenn nicht erfordere). Er sieht in ihr »einen der ersten Versuche, der ganzen Sonate Einheit zu verleihen, indem eines der Themen des ersten Satzes sowohl im Adagio als auch am Schlusse des Finale von neuem erscheint.« Obwohl Beethoven bereits ein ähnliches Experiment in seiner A-dur Sonate Op. 101 gemacht hatte, gebe ich gern zu, dafs die Erwähnung der in Frage stehenden Sonate am Platze gewesen wäre und werde auch dieses Versehen bei einer event. zweiten Auflage rektifizieren.

Die Fortlassung der F-moll Sonate Op. 14 von Schumann wurde ebenfalls erwähnt. Sie trägt zwar die Überschrift »Dritte grofse Sonate«, ist aber auf dem Titelblatt als »Konzert ohne Orchester« bezeichnet, und dieser Um-



stand veranlafste mich, von einer Besprechung derselben Abstand zu nehmen.

Im vierten Kapitel »Emanuel Bach« sind die »Württemberg Sonaten« genannt, von denen nur zwei im Britischen Museum vorhanden waren. Einige Zeit vor Vollen-  
dung meines Buches war ich in Brüssel und sah dort im »Trésor des Pianistes« die sechs »Württemberg Sonaten«, unter denen sich zu meinem Befremden die beiden Nummern des Britischen Museums nicht befanden, obwohl Titelblatt, Opuszahl und italienische Vorrede hier wie dort die nämlichen waren. Da das Exemplar des Museums anscheinend alte Originalausgabe war, entschlofs ich mich, ihr zu folgen. Sehr erstaunt war ich, als mir vor kurzem von Herrn Dr. L. Scheibler (Bonn) mitgeteilt wurde, dafs er die Originalausgabe besäfsse und »Le Trésor des Pianistes« einen Abdruck derselben enthielte. Auf meine Nachfrage wurde nun im Britischen Museum der Band mit den betreffenden Sonaten durch den Bibliothekar, Mr. Barclay Squire, genau untersucht, wobei sich herausstellte, dafs Titelblatt und Vorrede mit zwei Sonaten zusammengebunden waren, die nicht dazu gehörten. Dies war geschehen, bevor der Band in den Besitz des Britischen Museums kam, und Mr. Squire sprach mir sein Bedauern darüber aus, dafs ich auf diese Weise getäuscht worden war. Das Kapitel Emanuel Bach mußte in dieser Ausgabe noch in der alten Fassung bleiben. In einer zweiten Auflage werde ich jedoch die entsprechenden Abänderungen machen.

Zum Schlusse möchte ich noch Fräulein O. Stieglitz meinen besten Dank sagen für ihre klare und sorgfältige Übersetzung meines Buches.

London im Mai 1897.

J. S. Shedlock.



## Inhalt.

---

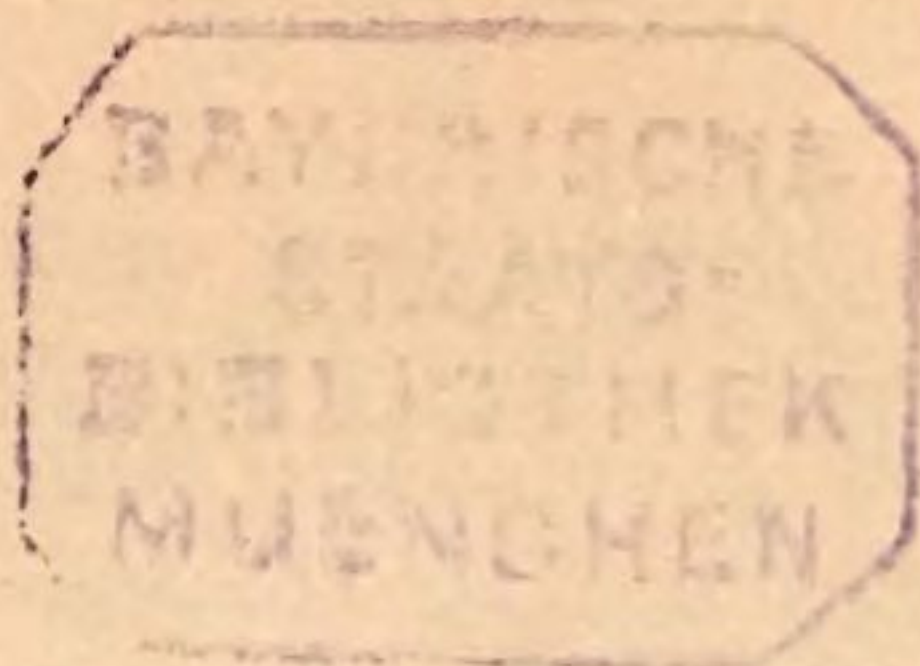
|                                                                 | Seite |   |
|-----------------------------------------------------------------|-------|---|
| 1 Einleitung . . . . .                                          | 1     | X |
| 2 Johann Kuhnau . . . . .                                       | 28    |   |
| 3 Bernardo Pasquini, ein Zeitgenosse J. Kuhnaus                 | 54    |   |
| 4 Emanuel Bach und einige seiner Zeitgenossen                   | 62    |   |
| 5 Haydn und Mozart . . . . .                                    | 83    |   |
| 6 Vorgänger Beethovens . . . . .                                | 97    | X |
| 7 Ludwig van Beethoven . . . . .                                | 121   | X |
| 8 Zwei Zeitgenossen Beethovens . . . . .                        | 145   |   |
| 9 Schumann, Chopin, Brahms und Liszt . . . .                    | 156   |   |
| 10 Die Sonate in England . . . . .                              | 167   |   |
| 11 Moderne Sonaten, vierhändige Sonaten, Sonatinen etc. . . . . | 176   |   |
| 12 Register . . . . .                                           | 181   |   |

---









## ERSTES KAPITEL.

### Einleitung.

Wir finden in der Geschichte bestimmte Namen mit großen Ereignissen verknüpft: Luther mit der Reformation, Garibaldi mit der Befreiung Italiens. Freilich war es Luther, der seine berühmten Thesen an die Schloßkirche zu Wittenberg schlug und vor den Thoren jener Stadt die päpstliche Bulle verbrannte, doch vor Luther lebten bereits Männer wie der Gelehrte Erasmus von Rotterdam, die man verdientermaßen, obwohl vor der Reformation, Reformatoren genannt hat. Ebenso bahnte die vorsichtige Politik Cavours Garibaldi den Weg für seine glänzenden Siege. Ferner wird Leonardo da Vinci der Erfinder des chiaroscuro genannt, während Fra Filippo Lippi sein Vorläufer war. In gleicher Weise werden auch auf musikalischem Gebiet bestimmte Männer mit bestimmten Formen verbunden. Haydn nennt man zum Beispiel den Vater des Quartetts; genaue Untersuchung ergibt aber, daß er nur ein Glied und keineswegs das erste in der Kette einer langen Entwicklung ist. Dieses Buch jedoch ist speciell der Klavier- oder Pianoforte-sonate gewidmet und für diese haben wir einen bestimmten Ausgangspunkt: Johann Kuhnaus Sonate in B. vom Jahre 1695.

Bevor wir uns aber mit dem Studium der Klavier-Sonate befassen, ist es von Wichtigkeit, einiges vor auszuschicken, das die früheste Geschichte der Sonate im allgemeinen betrifft.

Die Bezeichnung *Sonate* scheint anfangs als Gegensatz zur *Cantate* gebraucht worden zu sein. Erstere war



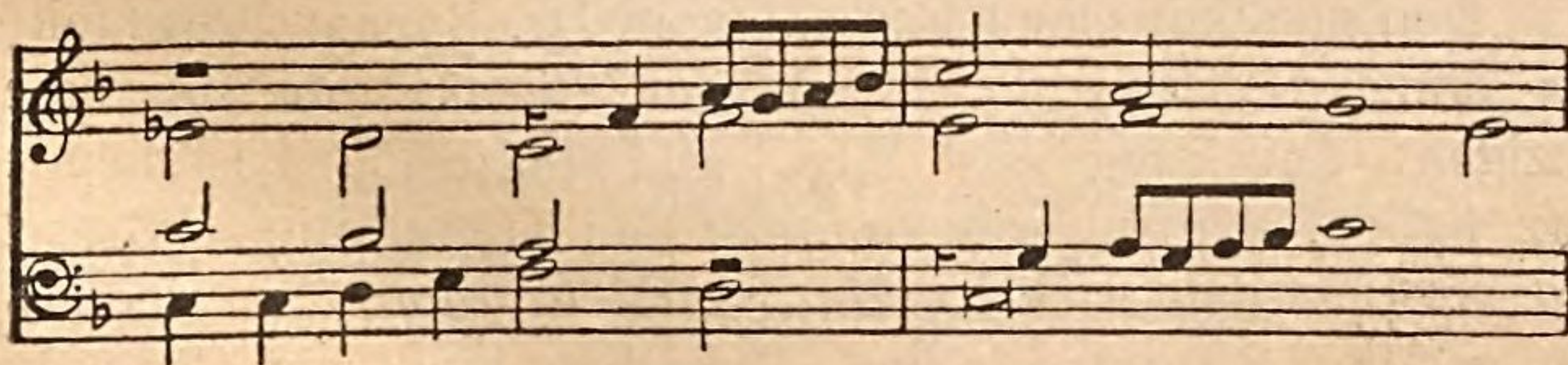
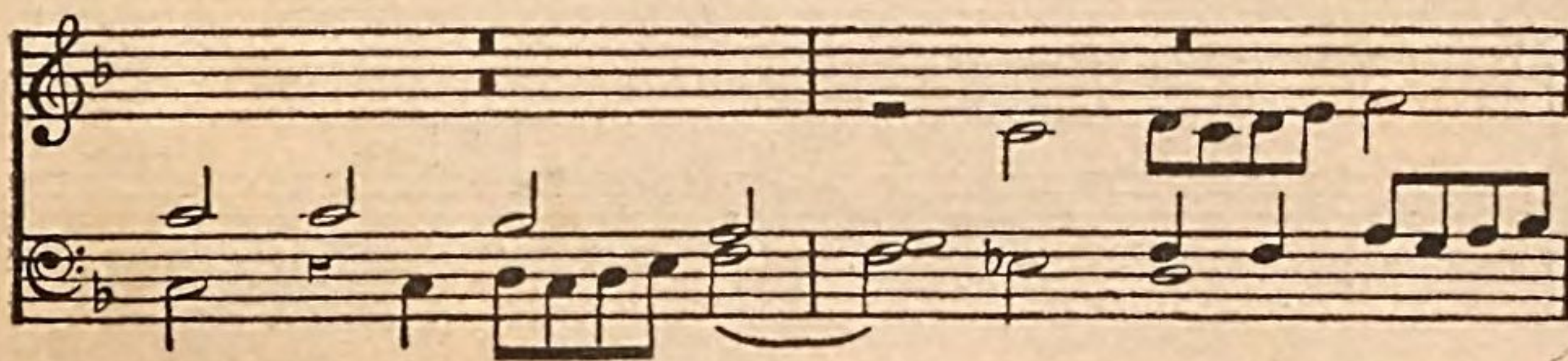
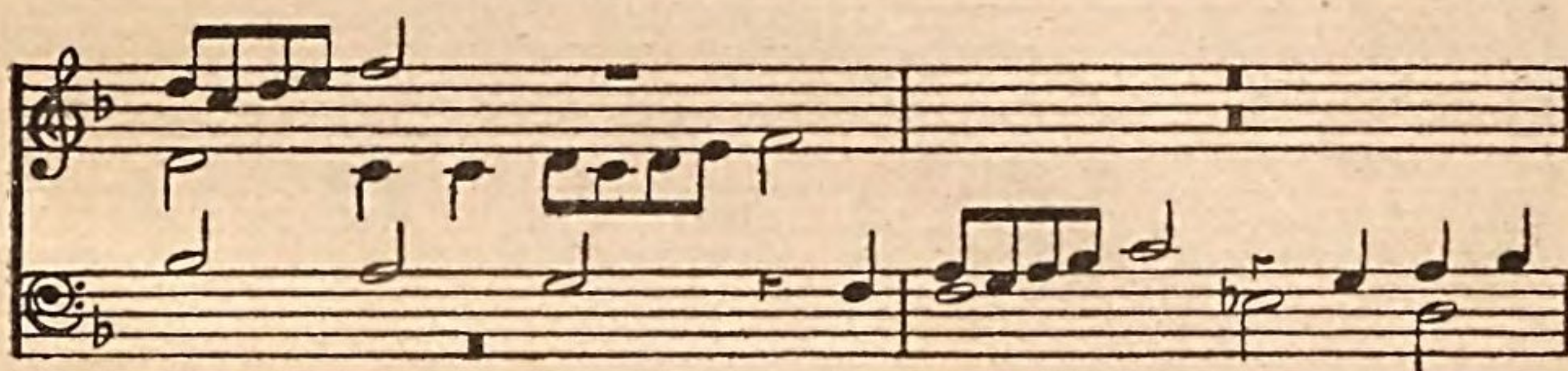
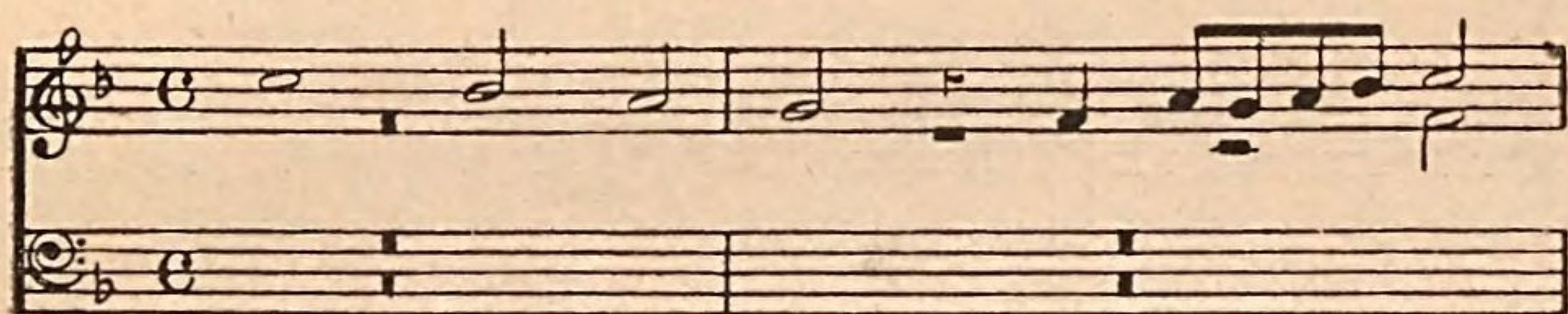
ein Stück, das von Instrumenten ertönte (ital. suonata von sonando), letztere ein solches, das von Stimmen gesungen wurde (cantata von cantando). Die Form dieser ersten Sonaten (wie sie Ende des 16. Jahrhunderts in Giovanni Gabrielis Werken auftauchen) war noch unbestimmt, doch beruhte sie, von einigen Imitationen abgesehen, mehr auf harmonischer als auf contrapunktischer Basis. Sie gehörten zu den ersten Früchten der italienischen Renaissance. Bald jedoch begann ein Differenzierungsprozess. Prätorius unterscheidet in seiner *Syntagma musicum* (Wolffenbüttel 1619) zwischen der *Sonata* und der *Canzona*. Im allgemeinen scheint von ersterer die eigentliche Sonate, von letzterer die Suite zu stammen, doch fand noch während des ganzen 18. Jahrhunderts eine Vermischung dieser beiden Species statt, weshalb es nicht leicht ist, die ersten Entwicklungsstadien beider getrennt zu schildern.

Marpurg sagt in seinen 1762 zu Berlin veröffentlichten *Clavierstücken*: »Sonaten sind Stücke, die aus drei bis vier Sätzen bestehen, welche nur als *Allegro, Adagio, Presto* etc. bezeichnet werden, obwohl sie den Charakter der *Allemande, Courante, Gigue* etc. besitzen«. Corelli fügte, wie wir später sehen werden, dem Allegro, Adagio etc. die Tanznamen hinzu. Marpurg constatiert ferner, daß wenn der Mittelsatz ein langsamer ist, er mit der Tonart des ersten und letzten Satzes nicht immer übereinstimmt. Dies deutet ebenfalls auf einen Unterschied hin, denn bei der echten Suite waren die verschiedenen Tänze (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue etc.) anfangs stets aus der gleichen Tonart. Gelegentlich finden wir in den Suiten auch eine Fuge oder Fugette, eine Aria oder ein Adagio, und seit der Zeit Emanuel Bachs führt ein Sonatensatz jedenfalls den Namen eines Tanzes.

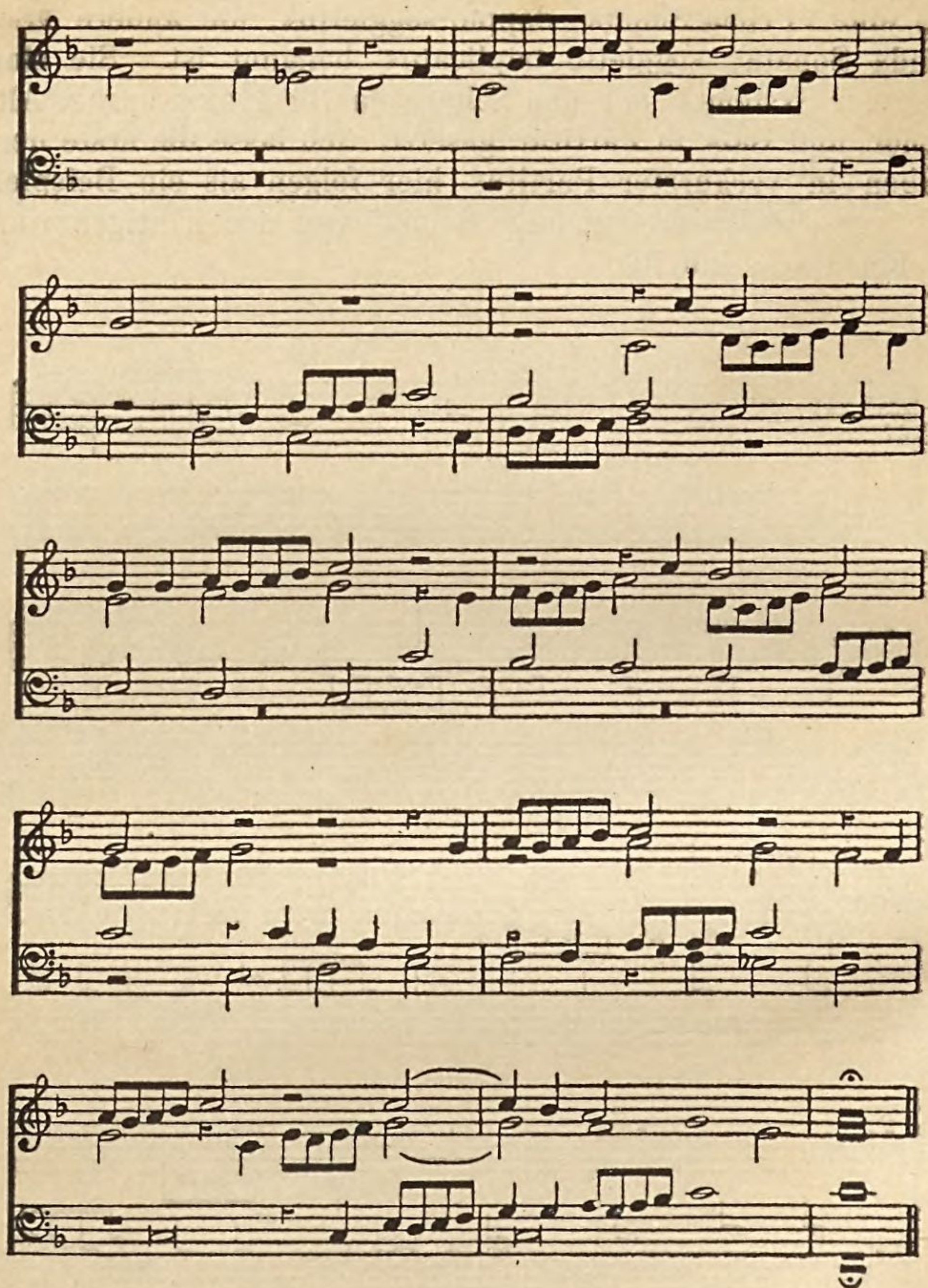
Im Jahre 1611 veröffentlichte der Titularabt des Olivetanerordens Banchieri in Venedig *L'Organo suonarino*, ein Werk »nützlich und nothwendig für Organisten«, wie es auf dem Titelblatt heißt. Dem Buche sind am Schlusse einige Vokal- und Instrumentalpiecen beigelegt (ein Concert für Sopran und Tenor, eine Fantasie, eine Ricercata etc.), und unter diesen befinden sich auch zwei *Sonaten*, wovon



die eine »Prima Sonata, doppio soggetto«, die andere »Seconda Sonata, soggetto triplicato« benannt ist. Sie sind auf vier Systemen mit den Schlüsseln für Mezzosopran, Alt, Tenor und Baß in Partitur gesetzt. Ich lasse die erste derselben in verkürzter Partitur hier folgen als ein Beispiel, wie verschieden die damalige Sonate von der heutigen war, in Form wie Inhalt.







Den musikalischen Forschungen Dr. Burneys verdanken wir einige Sonaten von Francesco Turini, die nur einen einzigen, durchweg aus Fuge und Imitation bestehenden Satz haben. Turini war Organist der Kathedrale zu Brescia und veröffentlichte 1524 *Madrigali a una, due, tre voci con alcune Sonate e a tre*. Zwischen ihm, wie Carlo Fa-



rina, der 1628 in Dresden Violinsonaten herausgab, und Corelli (geb. 1653), dessen erste Werke 1683 erschienen, ist von grosser Bedeutung noch der Name Giovanni Legrenzi.

Im achten Bande von Dr. Burneys musikalischen Auszügen befinden sich zwei Sonaten *a tre, a due violini e violone* von Legrenzi (opera ottava, 1677). Die erste derselben in B beginnt mit einem Satze im  $\frac{4}{4}$  Takt, der *La Benivoglia* genannt ist.

1662



Einem aus nur 6 Takten bestehenden Adagio in G-moll folgt ein Allegro D-moll im  $\frac{6}{8}$  Takt, das mit einem Durakkorde schliesst; hierauf 8 Takte ( $\frac{4}{4}$  ohne Überschrift) in B und endlich ein Presto ( $\frac{3}{4}$  Takt), das in G-moll anfängt und in B-dur schliesst. Keiner dieser Sätze ist zweitheilig.

Die zweite Sonate in D besteht aus fünf kurzen Sätzen. No. 1 beginnt mit einem Fugato von 37 Takten ( $\frac{4}{4}$ ). Im 9. Takte findet eine Modulation in die Dominante statt und später eine Rückkehr zum Anfangsthema und zur ersten Tonart; dazwischen jedoch wird die Haupttonart, ungeachtet der Modulation, nicht völlig gemieden.

Zwischen 1655 und 1677 erschienen von Legrenzi noch Sonaten von verschiedener Art. In die gleiche Zeit fallen die »*Varii Fiori del Giardino Musicale ouero Sonate da Camera etc.*« von Gio. Maria Bononcini (Bologna 1669), dem Vater von Battista Bononcini, Händels berühmtem Rivalen; ebenso die Sonaten von Gio. Battista Vitali (Bologna 1677). Gio. Battista Bassani von Bologna war, obwohl vier Jahre jünger, der Violinlehrer des grossen Corelli. Seine Sonaten erschienen später als die seines berühmten Schülers, wenngleich er sie vielleicht früher komponiert haben mag. Von den zwölf in Op. 5 enthaltenen bestehen die meisten aus vielen kurzen Sätzen; manche derselben sind so kurz, dass sie kaum den Namen verdienen.



Zur Zeit Arcangelo Corellis, der, wie erwähnt, sein erstes Werk (Op. 1, zwölf Sonaten für zwei Violinen und einen Bass) 1683 herausgab, entsprechen die Sonaten der Beschreibung, welche Mattheson in seinem Buche *Das neu eröffnete Orchester* (1713) giebt, worin er sagt, daß sie aus Adagio und Allegro bestehen, die miteinander abwechseln. J. G. Walther nennt dagegen in seinem *Musikalischen Lexicon* (Leipzig 1732) eine Sonate ein »vor Instrumente, insonderheit aber vor Violinen gesetztes, gravitätisches und künstliches Stück.« Die Idee, mehrere Sätze aneinanderzufügen, war schon im 16. Jahrhundert beliebt. Morley spricht in seinem musikalischen Lehrbuche *Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597)<sup>1)</sup> davon, wie wünschenswert es sei, Pavanen und Galliarde miteinander wechseln zu lassen, da erstere ernste, für einen gravitätischen Tanz bestimmte Musik repräsentierten, während letztere von leichter und bewegter Art waren. Kontraste wurden nicht nur durch den verschiedenen Charakter der Musik, sondern auch durch den Wechsel der Taktart erzielt. Galliarde waren in vierteiligem, Pavanen in dreiteiligem Zeitmaße.

Was die Gruppierung der Sätze betrifft, so sind Corellis Sonaten sehr verschiedenartig. Die gewöhnliche Zahl war vier und die Reihenfolge in der Regel — langsam, schnell, langsam, schnell.

Von den 48 Sonaten Corellis (Op. 1, 2, 3, 4 herausgegeben in den Jahren 1685. 90, 94 und 1700) haben die meisten vier Sätze in der genannten Folge;<sup>2)</sup> von den zwölf Op. 3 sind allein elf derart gestaltet, indessen

|                     |                                   |
|---------------------|-----------------------------------|
| No. 1 (in F) hat    | Grave, Allegro, Vivace, Allegro.  |
| No. 6 (in G),       | Vivace, Grave, Allegro, Allegro.  |
| No. 10 (in A moll), | Vivace, Allegro, Adagio, Allegro. |

Acht Sonaten haben jedoch nur drei Sätze, und da dies ein Jahrhundert später die gebräuchliche Form wurde, so geben wir hier ein Verzeichnis derselben.

<sup>1)</sup> Anm. d. Übers. Das Buch erschien noch 1771 in dritter Auflage.

<sup>2)</sup> No. 6 aus Op. 1 hat die eigentümliche Reihenfolge: Grave, Largo, Adagio, Allegro.



|                          |                                                                                                           |
|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Op. 1, No. 7 (in C)      | Allegro, Grave, Allegro.<br>(Mittelsatz beginnt in A moll und schliesst in C dur)                         |
| Op. 2, No. 2 (in D moll) | Allemanda (Adagio),<br>Corrente (Allegro), Giga (Allegro).                                                |
| Op. 2, No. 6 (in G moll) | Allemanda (Largo), Corrente, Giga.                                                                        |
| Op. 2, No. 9 (Fis moll)  | Allemanda (Largo),<br>Tempo di Sarabanda (Largo),<br>Giga (Allegro).                                      |
| Op. 4, No. 8 (D moll)    | Preludio (Grave).<br>Allemanda (Allegro).<br>Sarabanda (Allegro).                                         |
| Op. 4, No. 10 (G)        | Preludio <sup>1)</sup> (Adagio) und Allegro,<br>Adagio und Grave (E moll),<br>Tempo di Gavotta (Allegro). |
| Op. 4, No. 11 (C moll)   | Preludio (Largo),<br>Corrente (Allegro),<br>Allemanda (Allegro).                                          |
| Op. 4, No. 12 (H moll)   | Preludio (Largo),<br>Allemanda (Presto),<br>Giga (Allegro).                                               |

Mit Interesse bemerkt man, dass die beiden Sonaten Op. 1 No. 7 und Op. 4 No. 10 am besten dem Sonatentitel entsprechen, indem ihr Mittelsatz aus der verwandten Tonart ist. Op. 1 No. 7 beginnt mit einem Allegro im  $\frac{4}{4}$  Takt; dem kurzen Grave folgt ein behendes Allegro im  $\frac{6}{8}$  Takt. Der erste Satz mit seiner markierten Rückkehr zur Haupttonart ist hinsichtlich der Form interessant. Die übrigen Sonaten, deren Sätze nach Art der Suiten benannt sind, bleiben durchgehend in derselben Tonart. Locatelli hat in der ersten seiner im Anfang des 18. Jahrhunderts veröffentlichten zwölf Flötensonaten ein Andante, Adagio und Presto; ebenso in 3, 5 etc. Auch unter Tartinis Sonaten (Op. 1) sind einige mit nur drei Sätzen Emanuel Bach begann mit dieser Zahl, der er auch mit unerheblichen Ausnahmen getreu blieb; ebenso pflegte er zwei schnelle Sätze durch einen langsamen Mittelsatz zu trennen. Zweifellos folgte er hier dem Beispiele seines Vaters, Joh. Seb. Bachs, der in seinen Concerten und Sonaten die dreisätzige Form anwandte. Übrigens finden wir schon bei Diedrich

<sup>1)</sup> Das Preludio Adagio besteht nur aus vier Takten. Die Sonate ist daher als eine dreisätzige anzusehen.



Becker in seiner Sammlung *Musikalische Frühlingsfrüchte* Sonaten in drei Sätzen für Violinen etc. und continuo (No. 10, Allegro, Adagio, Allegro. Auch Sonate No. 19 fängt mit einem Satze im  $\frac{4}{4}$  Takt, wahrscheinlich einem Allegro an; es folgt ein Adagio und ein Schlusssatz im  $\frac{6}{4}$  Takt, vermutlich auch im schnellen Tempo.). Diese Sonaten von Beckern a 3, 4 oder 5 mit basso continuo sind leider nur teilweise gedruckt. Als Verbindungsglied zwischen den beiden Gabrieli und Corelli, hauptsächlich aber als Vorläufer Kuhnaus, ist Becker von größter Wichtigkeit. Beschäftigte uns hier nicht ausschließlich die Klaviersonate, so würden wir diesen Komponisten eingehender betrachten. Es ist uns gelungen, die Sonate in Deutschland bis auf Becker (1668), in Italien bis auf Legrenzi (1655) zurückzuführen; die Sonaten von Gabrieli und Banchieri fallen nicht in Betracht. Es sind einzelne, kurze Stücke, die nicht aus mehreren Sätzen bestehen. Aus noch früherer Zeit ist bekannt, daß Hans Leo Hasler, der 1564 in Nürnberg geboren sein soll, anfangs bei seinem Vater, später ein Jahr in Venedig bei Gabrieli studierte. Italienische und deutsche Kunst war also eng miteinander verbunden; was jedoch von der einen, was von der andern stammt, ist in Bezug auf die Sonate nicht nachzuweisen. Beckers Sonaten erschienen in Hamburg, und E. Bach muß sie sicherlich gekannt haben. In der Vorrede zu den »Frühlingsfrüchten« erwähnt Beckern einen anderen Hamburger Musiker, einen gewissen Johann Schop, der sich um die Instrumentalmusik sehr verdient gemacht hat.

Wahrscheinlich publizierte derselbe schon 1644 Concerte für verschiedene Instrumente. Auch ein anderes Werk von Bedeutung erschien bereits im Anfang des 18. Jahrhunderts in Amsterdam, das E. Bach ebenfalls bekannt gewesen sein muß. Es war von dem berühmten Violinspieler und Komponisten G. Torelli und hieß: »Six Sonates ou Concerts à 4, 5 et 6 Parties«, von denen fünf auch aus drei Sätzen bestehen. (Allegro, Adagio und Allegro.)

Corelli war der Begründer einer Schule von Violinkomponisten, deren hervorragendste Vertreter Geminiani,<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> 1680—1762.



Locatelli,<sup>1)</sup> Veracini und Tartini waren; die beiden Erst-  
genannten zählten noch zu den persönlichen Schülern des  
Meisters. In den Sonaten dieser Männer findet nach zwei  
Richtungen hin ein Fortschritt statt: die Sonatenform<sup>2)</sup> ent-  
wickelt sich aus der alten zweiteiligen Form, d. h. die  
zweite Hälfte des ersten Teiles enthält thematischen Stoff  
von bestimmterem Charakter; Durchführung und Modulation  
sind von größerem Umfange und erhöhter Bedeutung, und  
das Hauptthema erscheint beim Beginn des Wiederholungs-  
Abschnittes.

Wir möchten sagen, daß die zweiteilige Form sich in eine dreiteilige verwandelt, wenn letztere Bezeichnung nicht für Sätze von anderer Gestaltung gebräuchlich wäre. Einen Satz in Sonatenform, der aus drei Abschnitten (Darstellung der Hauptthemen, Durchführung und Repetition) besteht, zweiteilig zu nennen, erscheint uns entschieden falsch.

Die genannten Violinisten waren die letzten großen  
Sonatenschreiber in Italien. Emanuel Bach trat in der  
ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf, und fortan über-  
nahm Deutschland die Führung, indem Haydn, Mozart und  
Beethoven Bachs Nachfolger wurden. Der Einfluß der  
Schule Corellis machte sich in Deutschland wie in England  
geltend. Es erschienen Sonaten von Veracini in Dresden  
(1721), von Tartini und Locatelli in Amsterdam (vor 1740).  
Veracini war während einiger Zeit Sologeiger des sächsi-  
schen Kurfürsten zu Dresden (1720 — 23), Tartini lebte  
drei Jahre in Prag (1723 — 26), während Locatelli in der  
ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrere Reisen durch  
Deutschland machte. Emanuel Bach, der eigentliche Be-

---

<sup>1)</sup> 1693—1764.

<sup>2)</sup> Es ist wichtig, *Sonate* und *Sonatenform* zu unterscheiden. Der erste Satz einer modernen Sonate ist in der Regel in Sonatenform, obwohl es Ausnahmen giebt, wie z. B. Beethovens Op. 26. Die Sonatenform hat sich, wie wir später nachweisen werden, aus der alten zweiteiligen Form entwickelt. Unter *Sonate* versteht man eine Gruppe von Sätzen. Mit Recht kann man dagegen protestieren, daß diese Bezeichnung für die aus einem Satze bestehenden Stücke von Domenico Scarlatti gebraucht wird, zumal dieselben nicht einmal in Sonatenform sind.



gründer der modernen Klaviersonate, muß durch die Werke dieser Musiker beeinflusst worden sein.

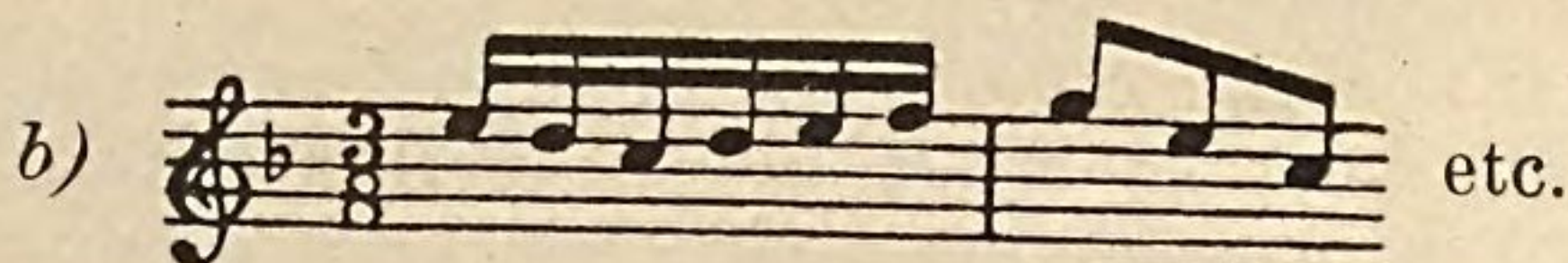
In einer Entwicklungsgeschichte der Sonate im allgemeinen würden Corellis Sonaten einen bedeutenden Platz einnehmen, denn in ihnen finden wir nicht nur Fugen und Tänze, sondern auch Ansätze zur Sonatenform.

Dr. Parry sagt in seinem Artikel über die »Sonate« in Sir G. Groves *Dictionary of Music and Musicians*, daß die Courante der fünften Sonate Corellis aus Op. 4 fast ein Miniaturbild der modernen zweiteiligen Form sei. Die bekannte Gigue Allegro der neunten Sonate (Op. 5) und die Allemande Allegro des zehnten Concerts deuten in gleicher Weise voraus.

Händel bietet hierfür ebenfalls ein auffallendes Beispiel. In den »Sechs Sonaten oder Trios für zwei Oboen mit beziffertem Bass für Clavier«, die er schon 1696 komponiert haben soll, finden sich Allegrosätze in zweiteiliger Form. In einigen derselben weist der erste Teil schon ein erstes und zweites Thema auf, während im zweiten nach der Modulation, wenngleich erst ganz am Schluß, eine Rückkehr zum Hauptthema stattfindet. (Eine kurze Beschreibung eines derartigen Satzes wird dem Leser die Form klarer machen. Das zweite Allegro von No. 4 in F-dur hat zwei Teile, deren erster 16 Takte hat und in der Dominanttonart (C-dur) schließt. Das erste Thema beginnt so:



Im 29. Takte führt eine Passage zum zweiten Thema.



Dieses zweite Thema ist gewissermaßen aus dem ersten entwickelt. Jedenfalls ist es von geringerer Bedeutung und variiert etwas, je nachdem es von der ersten oder zweiten Oboe ausgeführt wird, während das Hauptthema für beide



Instrumente in gleicher Weise auftritt. Der zweite Teil fängt mit der Durchführung von *b* an und moduliert von C-dur nach D-moll; *a* wird ebenfalls durchgeführt, wobei die Rückkehr zu D-moll, der Haupttonart erfolgt. Hier findet ein Ganzschluß statt, worauf nach F-dur moduliert wird. Die letzten 22 Takte bilden eine Wiedergabe des ersten Teiles in zusammengedrängter Form: erstes und zweites Thema nebst Coda.

Interessant wäre es, könnte man nachweisen, unter welchen Einflüssen der junge Händel zu der Zeit stand, als er diese Sonaten schrieb. Höchst wahrscheinlich waren es Johann Philipp Kriegers<sup>1)</sup> Sonaten für Violine und Baß, N. A. Strungks 1691 in Dresden veröffentlichte Sonaten und besonders Agostino Steffanis »Sonate da Camera« für zwei Violinen, Alt und Baß, vom Jahre 1683. Eine Oper des letztgenannten, die 1699 in Hannover erschien, hat ein »Air de Ballet«, das die ersten Noten von »Let the bright Seraphim« aus »Samson« enthält. Übrigens ist es bekannt, daß Händel Ideen und Motive aus den Werken anderer Komponisten entlehnte und sie geschickt zu verwerten wußte. In demselben Jahre als Corelli mit Op. 1 in die Öffentlichkeit trat (1683), soll der berühmte Klavierspieler Domenico Scarlatti geboren sein. Sein Name ist in dieser Entwicklungsgeschichte das wichtigste Glied zwischen Corelli und Emanuel Bach. In Bezug auf die Klaviertechnik war er bahnbrechend; hier jedoch beschäftigt uns sein Anteil an der Entwicklung der Sonate. Scarlatti scheint dieselbe nicht als ein Werk aufgefaßt zu haben, das aus mehreren kontrastierenden Sätzen besteht, denn seine Sonaten haben sämtlich nur einen Satz. Es ist aber zweifelhaft, ob der Komponist seine Stücke selbst so benannt hat. Von den 60 Sonaten Scarlattis, welche von Breitkopf und Härtel herausgegeben sind, erschienen die ersten 30 noch zu Lebzeiten des Komponisten in Madrid. Sie sind Johann dem Gerechten, König von Portugal, gewidmet und haben den Titel

*Essercizi per Gravicembalo.*

---

<sup>1)</sup> Krieger studierte unter Bernardo Pasquini in Rom.



In den Ausgaben des 18. Jahrhunderts werden Scarlattis Stücke nur Lektionen oder Suiten genannt. Jene zwölf jedoch, welche J. Johnson in London veröffentlichte, werden auf dem Titelblatte als *Sonatas modernas* bezeichnet.

Schon in der frühesten Zeit der Instrumentalmusik zerfielen die Tänze in zwei Teile. Der Entwicklungsprozeß ist interessant. In den ältesten Beispielen, zu denen der *Branle* gehört, den uns Thoinot Arbeau in seiner *Orchésographie* giebt, sind beide Teile aus der gleichen Tonart und enthalten nur ein Thema. Die Bewegung zur Dominante kann man in diesem *Branle* als latente Modulation ansehen. Mit der Zeit wurde der erste Teil durchgeführt, und aus der latenten Modulation entstand eine wirkliche. Nach verschiedenen Zwischenstadien wurde es dann gebräuchlich von der Haupt- zur Dominanttonart überzugehen (in einem Stück aus Moll zum verwandten Dur oder dem Moll der Dominante) und hierin den ersten Teil abzuschließen. Bei Corelli<sup>1)</sup> und sogar bei Scarlatti finden wir jedoch gelegentlich eine Rückkehr zu einem früherem Stadium (d. h. ein erster Teil schließt in der Tonart, in der er begonnen hat).<sup>2)</sup> In den meisten Stücken freilich moduliert Scarlatti in die Dominante, bei Moll in die verwandte Dur-Tonart. Einige Ausnahmen verdienen Erwähnung. No. 26<sup>3)</sup> in A-dur geht zur Moll-Tonart der Dominante über, und No. 11 in C-moll moduliert zwar in die Moll-Tonart der Dominante, schließt aber in der Dur-Tonart der Dominante ab. Scarlattis Sonaten bestehen also aus einem Satze in der älteren zweiteiligen Form. Nur in wenigen Stücken tritt ein bestimmtes zweites Thema auf, in keinem findet eine Rückkehr zum Hauptmotiv statt. In No. 26 ist zwar eine Wiederholung des ersten Taktes



<sup>1)</sup> In der Courante der zehnten Sonate von Op. 2; ebenso in der Allemande und Gigue der nächstfolgenden.

<sup>2)</sup> In No. 10 der 60 Sonaten, welche bei Breitkopf u. Härtel erschienen sind.

<sup>3)</sup> Diese und die folgenden Nummern beziehen sich auf die Ausgabe von Breitkopf u. Härtel.



(siehe zweiter Teil Takt 11), aber die vorhergehenden Takte zeigen keine Modulation, und von einer thematischen Durchführung kann kaum die Rede sein. In einigen Fällen findet man Durchführung und Modulation in wenigen Takten, doch besteht die zweite Hälfte dann lediglich in einer teilweisen Wiederholung der ersten, wobei die Haupt- statt der Dominant-Tonart beibehalten ist. Dies ist thatsächlich embryonische Sonatenform. Tonica- und Dominantbestandteile sind zwar von einander getrennt, aber das Hauptmerkmal, wodurch sich die Sonatenform von der zweiteiligen unterscheidet, nämlich die Rückkehr zum ersten Thema und zur ersten Tonart in der zweiten Hälfte, ist bei Scarlatti nicht vorhanden. Der erste Teil besteht meist aus einem Hauptthema mit Passagen oder Phrasen, die indirekt damit verknüpft sind, oder aus einer Reihe kurzer Phrasen, die mehr oder weniger aus dem ersten Gedanken entwickelt werden (s. No. 1, 21, 29). Oft geht der Komponist (im ersten Teil) durch die Molltonart der Dominante bevor er bei Dur anlangt, das manchmal erst ganz am Schlusse des Abschnittes eingeführt wird (No. 7, 17 etc.). In No. 26 wird Moll beibehalten. Wir finden ein ähnliches Verfahren bei Beethoven. Stücke in Moll gehen oft in das Moll der Dominante über, schliessen aber in Dur (d. h. im ersten Teil). Bei Scarlatti ist meistens kein zweites Thema vorhanden, aber häufig eine Schlusssphrase (No. 5, 7, 9 etc.), die bisweilen auf das Hauptmotiv zurückgeführt werden kann. Sonate 6 in F-dur zeigt ein zweites Thema von einer gewissen Unabhängigkeit. Die besten Beispiele hierfür finden sich jedoch in No. 24 u. 29 (A- und D-dur), wo der Charakter des zweiten Motivs ein ganz abweichender ist; überdies tritt es in Moll auf, wodurch ebenfalls ein Kontrast entsteht.

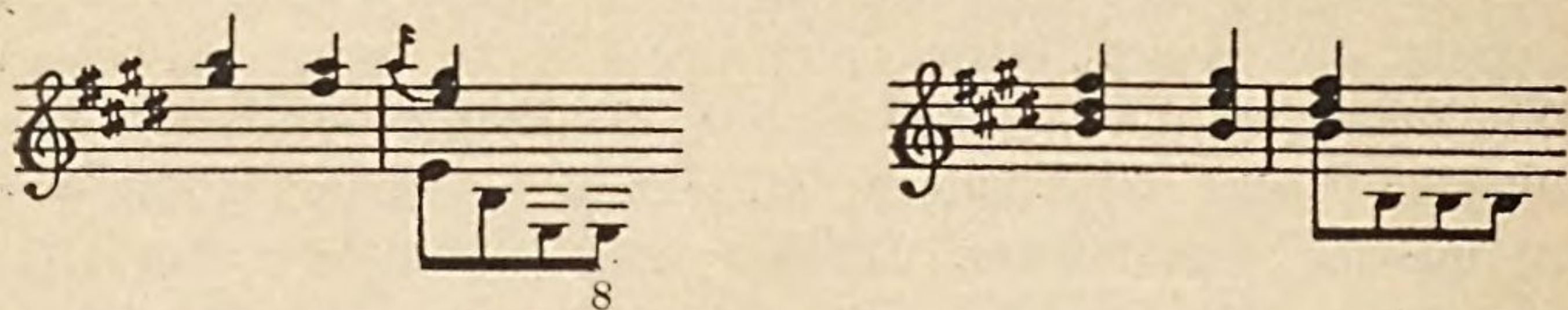
*Nr. 24  
29  
(2w. Teil)*

Was Scarlattis Methode der Durchführung betrifft, so verändert er Figuren (No. 12 u. 54), erweitert sie (No. 9 und 54), wiederholt aber häufig nur die Passagen des ersten Teiles in denselben oder auch in anderen Tönen. In No. 7 und 36 wendet er Imitation an. Bisweilen entwickelt er eine Phrase aus einem Motiv (No. 11). In No. 19 erhält die Durchführung eine gewisse Bedeutung. Sie beginnt nicht, wie in den meisten Fällen, mit dem Anfangsthema,

*Nr. 19  
(Durchf.)*



sondern mit einer Gruppe von Sechzehnteln, die erst später auftrat. In No. 16 behält Scarlatti den Rhythmus bei, verändert aber die Noten völlig.



*No. 16*  
*(Rhythmus)*  
Dieselbe Nummer bietet an anderer Stelle einen interessanten Fall von Veränderung des Rhythmus. In No. 48 greift er eine unbedeutende Notengruppe heraus und verarbeitet sie in Imitationen und Sequenzen. Auch unter den 30 von Robert Birchall nach dem Manuskript gedruckten Sonaten, die im Besitz des Lord Viscount Fitzwilliam waren, befinden sich einige mit interessanter Durchführung. Letztere erstreckt sich bei Scarlatti jedoch meist nur auf wenige Takte. Bald geht der Komponist wieder in eine Phrase des ersten Teiles über, und, nachdem eine Veränderung der Tonart stattgefunden hat, ist der Schluß mehr oder weniger eine Wiederholung der ersten Hälfte. *Correlli*  
*Scarlatti*  
*Kuhnau*  
*Emanuel*  
*Bach*  
*Mehr oder weniger*: bisweilen ist die Wiederholung eine genaue, bisweilen finden erhebliche Abweichungen, häufig Kürzungen statt. Was den Stil betrifft, so ist — abgesehen von einigen kanonischen Imitationen — eigentliche Polyphonie nicht vorhanden. Die meisten Sonaten sind zweistimmig. Der Komponist schwelgt in schnellen Passagen, (Läufe, gebrochene Akkorde, einfach oder verbunden) weiten Sprüngen, schweren Oktaven, Kreuzungen der Hände und namentlich zahllosen kurzen Trillern. Scarlatti war auch in der That einer der berühmtesten Virtuosen auf dem Klavier. Händel traf in Rom mit ihm zusammen, und der Kardinal Ottoboni überredete die beiden Musiker, sich in einen Wettstreit einzulassen. Es heißt, daß der Sieg auf dem Klavier unentschieden blieb, Scarlatti selbst aber seinem Nebenbuhler die Superiorität auf der Orgel zuerkannte.<sup>1)</sup> 1695 veröffentlichte Johann Kuhnau eine Sonate für Klavier.

<sup>1)</sup> S. Das Leben Händels von Schoelcher, S. 23.



der unter dem Titel »Frische Klavierfrüchte« im nächsten Jahre sieben andere und im Jahre 1700 die sechs »Bibel-Sonaten« folgten. Dafs er der erste Komponist war, der eine Klaversonate schrieb, ist eine Thatsache, die nicht übersehen werden kann; er behauptet deshalb einen hervorragenden Platz in der Entwicklungsgeschichte. Dr. Parry bemerkt treffend (in dem schon erwähnten, vortrefflichen Artikel über die Sonate in Sir G. Groves Lexikon), dafs sich in den »Frischen Klavierfrüchten« ein erwachendes Verständnis kundgiebt für das Verhältnis der Tonarten zu einander. In den »Bibel«-Sonaten wird dagegen Form und Folge der Sätze gänzlich durch die biblischen Historien bestimmt. Als Beispiele von Programm-Musik sind sie alle merkwürdig und werden später eingehend beschrieben werden, doch liegen sie nicht innerhalb der geraden Linie der Sonatenentwicklung.

Natürlich mußte eine derartige neue Erscheinung die Aufmerksamkeit Joh. Seb. Bachs erregen, der, als Kantor von St. Thomas in Leipzig, Kuhnaus unmittelbarer Nachfolger war. Spitta erwähnt in seiner Biographie Bachs, bei Besprechung des Jugendwerkes *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*,<sup>1)</sup> dafs »neben so manchen anderen, auch Kuhnau Einfluß auf Bach gewann.« Natürlich behauptet unter den »so manchen anderen«, wie wir später aus Kuhnaus Vorrede sehen werden, Frobergers Name einen hervorragenden Platz. Mattheson berichtet, dafs Froberger ganze Geschichten auf dem Klavier darzustellen gewußt habe »mit Abmalung der dabei gegenwärtig gewesenen, und Teil daran nehmenden Personen, samt ihren Gemüts-Eigenschaften.« Spitta ist der Meinung, dafs Bach, als er das genannte *Capriccio* schrieb, hauptsächlich durch die letzte der »Bibel-Sonaten« beeinflusst war. (Es sei hier noch erwähnt, dafs Spitta uns mitteilt, Bach und Kuhnau seien nahe miteinander bekannt gewesen.) Er sagt: »Man würde an der frühen Entstehungszeit des *Capriccio* zweifeln, wenn eben nicht die Anlehnung an Kuhnau das Rätsel löste.«

---

<sup>1)</sup> Anmerk. d. Übers. Über die Abreise seines sehr geliebten Bruders.



Auch von einer durch die Bach-Gesellschaft herausgegebenen Sonate in D-dur behauptet Spitta, indem er auf das erste Thema hinweist, »dafs der erste Satz geradezu nach einem bestimmten Stück aus der Historie von Jakobs Heirat gemacht ist.«

Ohne Zweifel würde seine Beschreibung der Sonate mehr Aufmerksamkeit erregt haben, wenn Exemplare der Sonaten Kuhnaus nicht so sehr selten wären; dieselben wurden, wie es scheint, seit Anfang des 18. Jahrhunderts nicht wieder gedruckt. Die beiden ersten sind vor kurzem bei Novello & Co. in London erschienen.<sup>1)</sup> Kuhnaus Einfluß auf Bach scheint nur von kurzer Dauer gewesen zu sein, denn Spitta sagt, »dafs er nach diesen Jugendversuchen niemals während eines langen, noch fast fünfzigjährigen Künstlerlebens wieder auf diese Gattung zurück kam.« Die Fugenform absorbierte das Interesse dieses Meisters fast völlig, und die Idee der Programm-Musik schien erloschen, bis Beethoven sie ein Jahrhundert später von neuem belebte. Emanuel Bach, der in mancher Hinsicht der Sohn seines genialen Vaters war, mochte instinktiv fühlen, dafs es für ihn völlig vergebliche Mühe gewesen wäre, in die Fußstapfen Seb. Bachs treten zu wollen. Letzterer hatte die Fugenform bis zu allen Möglichkeiten erschöpft. Vielleicht war es für Em. Bach ein Glück, dafs er frühzeitig das Vaterhaus verließ. Nachdem er mehrere Jahre in Frankfurt a. O. gelebt hatte, trat er in den Dienst Friedrichs des Großen und kam am Hofe dieses Monarchen jedenfalls direkt unter italienischen Einfluß.

Ein interessantes Glied zwischen Kuhnau und Em. Bach ist Mattheson, der 1713 in Hamburg eine Sonate herausgab: *derjenigen Persohn gewidmet, die sie am besten spielen wird.*

Da das Werk selbst nicht mehr zu bekommen ist, wird die Beschreibung, welche Faifst (Cäcilia, Band 25, S. 157) von demselben giebt, von Interesse sein:

---

<sup>1)</sup> Anmerk. d. Übers. Herausgeber derselben ist J. S. Shedlock — der Verfasser dieses Buches.

Exemplar  
in München



»Sie (d. h. die Sonate) besteht nur aus einem Satze und könnte, besonders auch ihres offenbar absichtlichen Spielreichtums wegen Toccate heißen. Die Form dieses einen Satzes aber erscheint deutlich als eine sonatenmäßige und zwar, als die Mitte haltend zwischen den bei Kuhnau beobachteten Ansätzen zur Sonatenform (das Wort im engeren Sinne als Form eines einzigen Satzes genommen) und der ausgebildeten Gestalt, welche diese Form in den nächsten Zeiten angenommen hat. Wir haben hier drei Teile. Im ersten wird das Thema nach seiner ersten Aufstellung in G-dur durch Gänge weiter geführt, tritt dann auf der Dominante auf, worauf wieder Gänge, diesmal in größerem und reicherem Maße folgen und zuletzt das Thema kurz in der Tonika wiederholt wird. Der zweite Teil beginnt in der Paralleltonart E-moll mit Gängen, die an den ersten Teil erinnern, bringt dann das Thema im gleichen Tone und arbeitet so mit Thema und Gängen weiter durch die Tonarten A-moll, C-dur, G-dur, D-dur, H-moll, wo er mit dem Thema einen vollständigen Schluss macht. Als dritter Teil folgt das Da Capo des ersten Teiles.«

Aus einer Bemerkung, die Mattheson in seinem Buche *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) macht, geht augenscheinlich hervor, daß einige Sonaten, die der Übergangsperiode zwischen Corelli und E. Bach angehörten, verloren gegangen und bisher jedenfalls noch nicht wieder aufgefunden sind. Mattheson sagt: »Seit einigen Jahren hat man angefangen, Sonaten fürs Klavier (da sie sonst nur für Violinen und dergl. gehören) mit gutem Beifall zu setzen; bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerührt werden, als rühren, das ist, sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger als der Herzen.«

Etwas später als Mattheson (1721) veröffentlichte Pier Giuseppe Sandoni, der Gemahl der Sängerin Cuzzoni, in London die der Herzogin von Pembroke gewidmeten »Sonate per il Cembalo«. Die erste in D-moll hat drei Sätze, Allemande, Largo und Gigue Presto; sie sind alle zweiteilig, kurz und der Regel nach zweistimmig. No. 2 in F-dur beginnt mit einem eigentümlich gestalteten Allegro. Es besteht



aus vier Teilen, die alle wiederholt werden. Der erste (sieben Takte) moduliert nach C und schließt so



Der zweite Teil (ebenfalls sieben Takte) moduliert bald nach D-moll und schließt in dieser Tonart, ähnlich wie der erste. Der dritte Teil (zehn Takte) besteht auch in Modulation und leichter Durchführung und schließt in A-moll. Der vierte Teil (15 Takte) geht vermittelt gebrochener Akkorde (als Imitation des letzten Taktes des vorhergehenden Teiles) durch verschiedene Tonarten und endet in gleicher Weise wie der erste, nur hat er, wahrscheinlich um den Schluß zu markieren, statt der vier Achtel-Akkorde deren sieben, natürlich in F-dur. Dieser Satz bietet hinsichtlich der Form eine interessante Verbindung zwischen Kuhnau und Bach. Der zweite Satz, ein Menuett mit Variationen, hat zwar einen Anfang, scheint aber endlos zu sein. Die dritte Sonate in A erinnert in Form wie Anordnung der Sätze an No. 1.

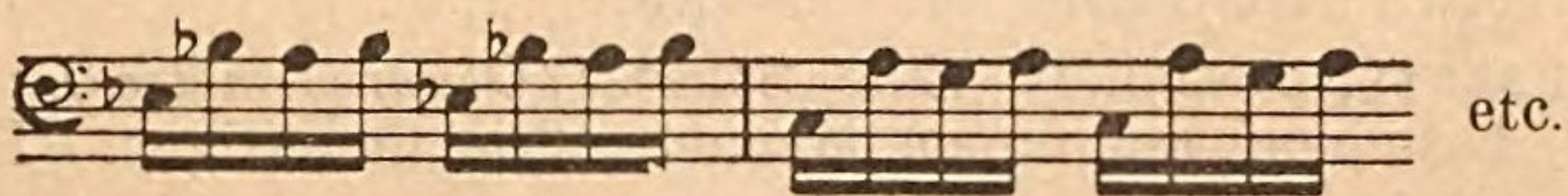
Von der Klaviersonate zwischen Kuhnau und E. Bach erhalten wir eine annähernde Vorstellung außer durch Matthesons Werk auch durch die »Sei Sonatine per Violino e Cembalo di Giorgio Filippo Telemann« (Amsterdam 1721). Jede Nummer derselben ist — trotz des Titelblattes — noch besonders als »Sonate« überschrieben. No. 1 in A-dur besteht aus den Sätzen Adagio, Allegro, Largo, Allegro, die alle in zweiteiliger Form sind. Der zweite ist natürlich der bedeutendste, die anderen sind sehr kurz und einfach. In diesem Allegro wird beim Beginn des zweiten Teils das erste Thema in der Dominanttonart angedeutet und kehrt nach der Modulation in der Tonica wieder. Von den übrigen fünf Sonaten sind einige umfangreicher, doch repräsentiert No. 1, der Form wie dem Inhalte nach, so



ziemlich die ganze Sammlung. No. 6 in F-dur hat indessen nur drei Sätze: Vivace, Cantabile und Presto.

Beachtung verdienen ferner die »Sonate per Gravicembalo novamente composte« von Giovanni Battista Pescetti, da sie 1739, drei Jahre vor den sechs, Friedrich dem Großen gewidmeten Sonaten Em. Bachs erschienen. Es sind neun. In der Schreibart, der Anordnung und dem Charakter der Sätze tragen sie den Stempel der Periode, in der sie entstanden sind. Die meisten zweiteiligen Sätze gehören dem intermediären Typus an, d. h. sie geben das Hauptthema beim Beginn der Durchführung in der Dominante und später noch einmal in der Tonica. Reihenfolge und Zahl der Sätze ist sehr verschieden. No. 1 hat z. B. ein Adagio, ein Allegro und ein Menuett mit Variationen. No. 2, in D-dur, hat vier Sätze: Andante, Adagio, Allegro, Gigue; das kurze Adagio ist in D-moll. No. 3, in G-moll: Presto und A Tempo Giusto (eine würdige Fuge).

Der Einfluß Händels wie auch Scarlattis ist deutlich wahrzunehmen. Takte wie folgende



erinnern in seltsamer Weise an den *Alberti*-Bass.

Eine große Anzahl Klaviersonaten entstand während der Blütezeit Emanuel Bachs. Die frühesten Sonaten des letzteren erschienen 1742, die spätesten 1787. Ein interessantes Sammelwerk von nicht weniger als 72 Sonaten (67 von verschiedenen Komponisten, 5 anonym) in zwölf Bänden mit je sechs Sonaten wurde unter dem Titel *Oeuvres mêlées* von Haffner in Nürnberg zwischen 1760 — 1767 veröffentlicht. Eine andere Sammlung von Symphonien und Sonaten, hauptsächlich von sächsischen Komponisten erschien 1762 in Leipzig unter dem Titel: *Musikalisches Magazin*.

Wir geben nachstehend ein Verzeichnis der hauptsächlichsten Komponisten mit Angabe ihrer Werke und einiger erläuternder Notizen. Das Datum der Herausgabe dieser Sonaten läßt sich in einigen Fällen schwer, der Zeitpunkt ihrer thatsächlichen Entstehung garnicht angeben.



- ✓ Bach, Wilhelm Friedemann. Sechs Sonaten, No. 1,<sup>1)</sup> D-dur (Dresden 1745). Sonate in Es (1739) (herausgegeben in Litolffs *Maîtres du Clavecin*), andere in D, G, F, A und B.
- ✓ Bach, Joh. Ernst. Zwei Sonaten (in den *Oeuvres mêlées*).
- ✓ Nichelmann, Christoph. Sechs kurze Sonaten etc. Op. 2. Nürnberg (zwischen 1745—1756).
- ✓ Hasse. Zwei Sonaten in Es und B (Manuskripte, wovon das eine das Datum 1754 trägt). Zwei Sonaten, wovon die eine in D-moll (nur ein Lento-Satz), die andere in D-dur (nur ein Allegro-Satz in der alten zweiteiligen Form). Diese beiden befinden sich in der genannten Leipziger Sammlung.
- ✓ Benda, Georg. Sechs Sonaten (Berlin 1757). Sonaten in G, C moll und G, auch sieben Sonatinen (Vermischte Klavierstücke, Götha 1780).
- ✓ Wagenseil, Georg. Sonate (*Oeuvres mêlées*). Sechs Sonaten für Klavier (mit Begleitung für eine Violine).<sup>2)</sup> Opera prima. (A. Hummel, London.)
- ✓ Schaffrath, Christoph.<sup>3)</sup> Sechs Sonaten, Op. 2 (bei Haffner, Nürnberg 1754).
- ✓ Mozart, Leopold. Drei Sonaten (*Oeuvres mêlées*).
- ✓ Müthel, Joh. Gottfr. Drei Sonaten etc. (Haffner, Nürnberg etwa 1753); drei Sonaten (Autographen).
- ✓ Umstatt, Joseph.<sup>4)</sup> Eine Sonate (*Oeuvres mêlées*). Sonate, bestehend aus einem Menuett, Trio und Gigue. (Leipziger Sammlung).

Die beiden Italiener:

- ✓ Galuppi. Sonate für Cembalo (London); und
- ✓ Paradies, P. Domenico. 12 Sonaten di Gravicembalo (London 1754).
- ✓ Grétry, Belgischer Komponist (1741—1813), schrieb »Six sonates pour le clavecin« (1768).

---

<sup>1)</sup> Das Publikum unterstützte das Unternehmen nicht, weshalb die übrigen fünf Sonaten nicht erschienen sind.

<sup>2)</sup> Die Kopie im Britischen Museum hat die Violinstimme nicht, welche wahrscheinlich unbedeutend war.

<sup>3)</sup> Em. Bachs Vorgänger als Klavierspieler am preussischen Hofe.

<sup>4)</sup> Dieser Name findet sich weder bei Mendel, Riemann, Grove noch Brown. Fétis erwähnt ihn jedoch als Joseph Umstadt, *maître de chapelle* des Grafen Brühl in Dresden in der Mitte des 18. Jahrhunderts und als Komponisten von Partien und sechs Klaviersonaten.



Wir verdanken den beiden Sammlungen manche interessante Thatsache. Was zunächst die Zahl und den Charakter der Sätze betrifft, so blieb Em. Bach grösstenteils bei drei Sätzen; zwei schnellen, die durch einen langsamen getrennt wurden.<sup>1)</sup> In der zweiten seiner Leipziger Sammlungen (1780) sind zwei Sonaten mit nur zwei Sätzen (No. 2 und 3; bei letzterer sind die beiden Sätze durch einige Takte verbunden).

Unter den Sonaten der übrigen Komponisten finden wir viele, die nur zwei Sätze haben. Bei einigen ist der erste Satz ein langsamer, bei anderen sind beide Sätze schnell, und ist in diesem Falle der letzte häufig ein Menuett.<sup>2)</sup> Sämtliche zwölf Sonaten von Paradies haben nur zwei Sätze.

Unter den Sonaten mit drei Sätzen beginnen einige mit einem langsamen, dem zwei schnelle folgen.<sup>3)</sup> (In einer Sonate von E. Bach, No. 2 der ersten Sammlung in F-dur, finden wir zwei langsame Sätze, denen ein schneller folgt, Andante, Larghetto, Allegro assai). Bei den meisten herrscht jedoch die gewöhnliche Anordnung: Allegro oder Allegretto, Andante oder Adagio und Allegro oder Presto. So findet es sich bei Hasse, Nichelmann, Benda u. a. In Em. Bachs »Württemberg Sonaten« sahen wir, daß alle drei Sätze aus derselben Tonart waren, und ähnliche Fälle sind bei Hasse, Fried. Bach, Joh. Ernst Bach etc. Gewöhnlich war indessen der mittlere (langsame Satz) aus einer nahe verwandten Tonart; bei einer Sonate, die in Dur anfang aus dem verwandten, dem tonischen oder dem Moll der Unterdominante oder selbst (wie in einer Sonate von Adlgasser) aus der Oberdominant-Tonart. Joh. C. F. Bach wählte einmal die Molltonart der Oberdominante, und es finden sich Beispiele, wo noch entfernter liegende Tonarten angewandt wurden. (E. Bachs Sammlung von 1780 No. 1.) Bei Sonaten, die in Moll begannen, wurde für den Mittelsatz gewöhnlich das

---

1) Siehe jedoch die frühen »Württemberg-Sonaten«.

2) Beispiele bei Rolle, Mützel, Joh. Chr. Bach etc.

3) Glucks sechs Sonaten für zwei Violinen und bezifferten Bass, die in London bei J. Simpson erschienen, haben drei Sätze: langsam, schnell, schnell, — der letzte ist gewöhnlich ein Menuett.



verwandte Dur der Unterdominante oder die Tonika, bisweilen sogar das tonische Dur genommen. Ein ganz ungewöhnliches Beispiel von der Anwendung einer entfernt liegenden Tonart bietet No. 3 der Sammlung Bachs vom Jahre 1779. Der erste Satz ist aus H-moll, der mittlere aus G-moll.<sup>1)</sup>

Inbetreff der dreisätzigen Sonaten, welche in Moll anfangen, müssen wir erwähnen, daß der letzte Satz (in dieser Periode) gewöhnlich in Moll bleibt und auch so schließt. In modernen Sonaten findet man häufig Dur, das jedenfalls vor dem Schlusse auftritt (s. Beethoven Op. 10, No. 1).

Baldassare Galuppi, geboren 1706 auf der Insel Burano nahe Venedig, war ein Schüler von Lotti. Von ihm erschienen in London zwei Sammlungen von je sechs »Sonate per il cembalo«. Das Datum können wir nicht angeben, doch trägt das Manuskript der einen Sonate die Jahreszahl 1754. Ob sich dieselbe auf die Kopie oder auf die Komposition bezieht, ist ungewiß; immerhin haben wir dadurch einen gewissen Anhalt. Die Verschiedenheit in der Zahl der Sätze (eine Sonate hat vier, einige haben drei, andere zwei, während No. 2 der ersten Sammlung nur aus einem Satze besteht) deutet auf eine Übergangsperiode. Schon dieser Umstand macht sie, abgesehen von dem Reiz und der Frische, welche die Musik besitzt, der Beachtung wert. Die Schreibweise ist meist dünn (nur zweistimmig), und technisch sind die Stücke bei weitem nicht so interessant wie Scarlattis Sonaten. Einige Phrasen und Figuren, sowie die gelegentliche Anwendung des Alberti-Basses deuten schon auf die neue Ära hin, welche bald durch Haydn zur Erscheinung kommen sollte. Aus der ersten Sonate sei noch ein kleiner Zug erwähnt. Im zweiten Teile des Adagio (ein Satz in zweiteiliger Form) erscheint das Thema, wie damals üblich, im Anfange und später nochmals in der Haupttonart, aber es setzt beim vierten, anstatt beim achten Achtel des Taktes ein.

---

<sup>1)</sup> E. Bach hat einige Sonderbarkeiten gezeigt. In einer seiner Sonaten (Sammlung von 1783, No. 1) ist der erste Satz in G-dur, der zweite in G-moll und der dritte in E-dur.



Die Reihenfolge der Sätze zeigte grofse Verschiedenheit. Bisweilen folgten einem langsamen Satze zwei schnelle, und der dritte Satz war häufig ein Menuett. Manchmal stand der schnelle Satz in der Mitte (Galuppi, Sonate in B.), manchmal am Anfang (E. Bach, Samml. 1781 No. 3), manchmal am Ende (E. Bach, Samml. 1779 No. 2). Bisweilen waren alle, doch häufiger nur zwei der drei Sätze miteinander verbunden, d. h., der eine ging ohne Unterbrechung in den folgenden über.

Unter den *Oeuvres mêlées* befinden sich nicht weniger als 20 Sonaten, die vier Sätze haben; einige in der alten Reihenfolge: langsam, schnell, langsam, schnell. Andere haben eine neue Anordnung: Allegro, Andante oder Adagio, Menuett und Allegro oder Presto.<sup>1)</sup> So finden wir es bei Wagenseil,<sup>2)</sup> Houpfeld, J. E. Bach, Hengsberger und Kehl. Manchmal (wie bei Seyfert und Goldberg) kam das Menuett unmittelbar nach dem Allegro.<sup>3)</sup> (Siehe im Kapitel »Beethoven« über die Stellung des Menuetts oder Scherzos in seinen Sonaten.)

In einer Sonate von Schaffrath folgt dem ersten Allegro eine Fuge. Bei Spitz, Zach und Fischer finden wir noch diese Reihenfolge: Allegro, Andante, Allegro, Menuett. Bei Fischer sind alle Sätze aus derselben Tonart, nur das Trio des Menuetts ist aus dem tonischen Moll. Bei Spitz ist das Andante aus der Unterdominante, die übrigen Sätze sind aus der Haupttonart. Bei Zach ist das Andante aus dem tonischen Moll und der dritte Satz aus der Oberdominant-Tonart. Es ist wohl zu beachten, daß bei keiner dieser viersätzigen Sonaten die Sätze mit einander verbunden sind.

<sup>1)</sup> Bisweilen war der letzte Satz ein Tempo di Minuetto, eine Polonaise oder sogar eine Fuge.

<sup>2)</sup> Wagenseils No. 4 der Sonaten mit Violinbegleitung (Op. 1) in C-dur hat Allegro, Menuett, Andante und Allegro assai.

<sup>3)</sup> Da dieses Experiment Seyferts und Goldbergs in Bezug auf Beethoven von Interesse ist, sei erwähnt, daß bei Goldberg alle drei Sätze aus gleicher Tonart, bei Seyfert jedoch, sowohl das Trio des Menuetts, als auch das Andante aus der Unterdominante sind. Dies ist bei zweien seiner Sonaten der Fall, die beide aus Dur sind.



Das Gleiche finden wir bei Beethoven mit Ausnahme vielleicht von Op. 110. Unter den *Oeuvres mêlées* ist als vereinzelter Fall auch eine Sonate mit fünf Sätzen von Umstatt. Sie besteht aus einem Allegro, Adagio (in der Dominante), Fugen-Allegro (in der verwandten Tonart der Dominante), einem Menuett in der Haupttonart mit Trio im parallelen Moll und endlich einem Presto. Des Kontrastes halber erinnern wir an die beiden Sonaten von Hasse, welche, gleich der letzten Sonate E. Bachs aus der Sammlung von 1760, nur einen Satz haben.

Die Werke vieler Komponisten, welche hier in Bezug auf die Verschiedenheit in der Zahl und Folge der Sätze genannt wurden, sind heute vergessen, und man hat in einigen Fällen nicht einmal ihre Namen in die Musik-Lexika aufgenommen. Die Verschiedenheiten selbst sind indessen ein bedeutsames Moment in der Entwicklungsgeschichte, und zwar aus doppeltem Grunde. Erstens müssen viele der genannten Werke E. Bach bekannt gewesen sein, wenngleich er bis zuletzt dem Dreisatz-System treu geblieben zu sein scheint. Wenige seiner Sonaten haben nur zwei Sätze, keine hat deren vier. Zweitens ist zu beachten, daß der Versuch über die Dreizahl hinauszugehen, von Clementi, Mozart,<sup>1)</sup> Haydn<sup>2)</sup> und allen irgendwie bedeutenden Komponisten bis Beethoven in der Praxis unbeachtet blieb. Letzterer begann jedoch mit viersätzigen Sonaten, obwohl er später,

---

<sup>1)</sup> Hier ist jedoch eine eigentümliche Ausnahme. Die erste der beiden »Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'Accompagnement de Violon, dédiées à Madame Victoire de France par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans« in Paris als Op. 1 veröffentlicht, hat vier Sätze, ein Allegro in C (das beiläufig vom Anfang bis zum Ende den Alberti-Bafs hat, mit Ausnahme des Mollakkordes mit Orgelpunkt nahe dem Schlusse jedes Theiles, der Stelle, wo die extemporierte Cadenz einsetzte, ein Andante in F (durchgehend mit Alberti-Bafs), einem ersten und zweiten Menuett und einem Allegro molto; letzteres natürlich wieder in C. Die kurze Widmung dieses Op. 1 trägt die Unterschrift: »Votre très humble, très obéissant et très petit Serviteur J. G. Wolfgang Mozart.«

<sup>2)</sup> Eine Ausnahme macht eine seiner frühesten Sonaten in G-dur.



wie wir weiterhin sehen werden, Anhänger des Dreisatz-Schemas wurde.

Betrachten wir in Kürze die in der zweiteiligen Form abgefaßten Sätze und wir werden auch in dieser Sache aus den Werken der Zeitgenossen E. Bachs belehrende Fakta gewinnen. Wir finden hier wie bei Scarlatti, daß der erste der beiden Teile in einem Falle<sup>1)</sup> in der Tonica, der Regel nach aber in der Dominante schließt. Wir haben jedoch ein Beispiel, wo der Schluß in der Unterdominante stattfindet (Müthel, No. 2 der Sonaten von 1753), ein anderes (bei E. Bach), wo er in der parallelen Molltonart der Unterdominante erfolgt (Finale der dritten Sonate von 1780). Bei Sonaten aus Moll schloß der erste Teil entweder im verwandten Dur oder im Moll der Dominante. Ersteres war häufiger.

Im gleichen Verhältnis wie die zweite Hälfte des ersten Teiles einen bestimmteren Charakter annahm, war dies auch bei der Vorbereitung zu derselben der Fall. Jeder kennt die Pause, die man bei Mozart und Haydn so häufig nach der Dominante der Dominante findet. Wenn das Stück aus C-dur war, z. B. so



Weit ungezwungener näherten sich E. Bach und sein Zeitgenosse Paradies der neuen Tonart. Gewöhnlich geschah es durch einen Halbschluß. Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß bei E. Bach Sätze nach dem Muster Scarlatti's, d. h. ohne ein bestimmtes zweites Thema, noch häufig waren,<sup>2)</sup> sowie daß das zweite Motiv, wo es vorhanden, nur sekundäre Bedeutung hatte. Seltsamer Weise wechseln in dem Finale einer Sonate von Leopold Mozart nach einem Halbschlusse Tempo und Taktart (von Presto im  $\frac{2}{4}$ , zu Andante im  $\frac{3}{4}$  Takt, der bis zum Ende des

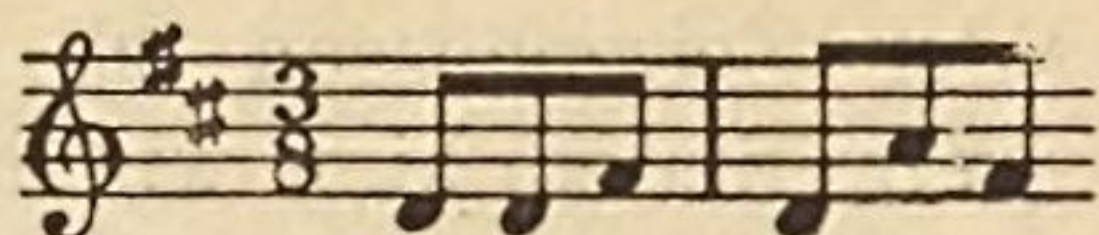
---

<sup>1)</sup> Bei Scheibe. Ein Verfahren, das in früherer Zeit häufig war.

<sup>2)</sup> In den Sonaten von 1781 hat z. B. No. 2 in F-dur ein ausgesprochenes zweites Thema, doch ist dies von dem ersten Satze der F-moll-Sonate, No. 3, kaum zu sagen.



ersten Teiles bleibt), und das Nämliche geschieht im zweiten Teile. Hierdurch trat das zweite Thema scharf hervor. In einer Sonate von Scarlatti in D., welche so anfängt:



ist ein bestimmtes zweites Thema (im Moll der Dominante), das vom ersten durch zwei gerade Takte getrennt wird (einer absteigenden Tonleiter und einem Triller auf einer halben Note). Ein gleiches Verfahren finden wir in No. 12 des »Libro de XII Sonatas modernas para Clavicordio,« mit dem Unterschiede, daß hier eine aufsteigende Tonleiter und ein Triller ist. Deutliche Beispiele eines zweiten Themas finden wir, außer bei E. Bach, auch bei Eberlin, Fleischer, J. C. Bach und J. C. F. Bach. Aber selbst in Haydns Sonaten ist noch nicht durchgehend ein zweites Thema vorhanden.

Die weitere Entwicklung der zweiten Hälfte des ersten Teiles zeigt in ihrem Verlaufe einen Streit zwischen zwei Idealen. Das erste derselben war *Verwandtschaft*, nämlich das Bestreben, den zweiten Gedanken in nahe Beziehungen zum ersten zu bringen. (Die ersten Noten oder Takte eines richtigen zweiten Themas waren häufig die gleichen bis auf die Verschiedenheit der Tonart). Das zweite war *Contrast*, das heißt das Bestreben, eine Abwechslung zu erzielen. Haydn neigte dem ersteren, Mozart mehr letzterem zu. Bei Beethoven war beides glücklich vereint. Es ist wichtig zu beachten, wie der Schluß des ersten Teiles sich in dieser Periode gestaltet. Bei E. Bach enthält z. B. der erste Satz jeder Sonate aus den Sammlungen von 1781 und 1783 ein Schlußthema (wie bei Scarlatti häufig aus dem Hauptgedanken entwickelt). Obwohl aus der ergänzenden Tonart, kann es nicht als zweites Thema angesehen werden. Es erscheint, nachdem die verwandte Tonart durch eine Cadenz eingeführt und nach ihrem Verlauf gewissermaßen durch eine zweite Cadenz abgeschlossen wurde. Allerdings enthält der zwischen den genannten beiden Cadenzen befindliche Teil bisweilen ein



richtiges Thema, so daß das Schlußmotiv dann thatsächlich als Anhang angesehen werden muß. *Manchmal sind mehrere derartige Zusätze vorhanden.* Die Erweiterung des Haupttheiles bei Beethoven und noch späteren Komponisten, bei denen drei und selbst mehr Themen auftreten, ist in Wirklichkeit nur eine Ausgestaltung der alten Form, wie Scarlatti sie anwandte. Die Figur ist zur Phrase geworden, die verbindenden Passagen haben organische Bedeutung erlangt. Die zweite Hälfte des Satzes hatte bei Scarlatti nur wenige Takte, welche Durchführung und Modulation enthielten. Darauf folgte die Rückkehr zur ersten Tonart (*doch niemals zum ersten Thema*), und in dieser gelangte ein größerer oder kleinerer Teil der ersten Satzhälfte, den Umständen nach mehr oder weniger verändert, zur Wiederholung. Die Rückkehr zum Hauptthema ist, wie schon früher gesagt, das Unterscheidungsmerkmal zwischen der zweiteiligen und der eigentlichen Sonatenform.

In den Sonaten, welche der Mitte des 18. Jahrhunderts entstammen, schloß der Modulationsteil (wenn in Dur) auf verschiedene Weise: mit dem Dominantakkorde (der Haupttonart), mit dem tonischen Akkorde des parallelen Moll, der Unterdominante oder sogar der Tonica selbst. Haydn und Mozart bevorzugten später den Dominantakkord. Beethoven markierte der entfernten und oft unerwarteten Modulationen wegen (die vor ihm im mittleren Teil angewandt wurden), die Annäherung der Wiederholung gewöhnlich durch mehr oder weniger ausgedehnte Dominant-Harmonien. Bisweilen tritt jedoch bei ihm die Wiederkehr des Hauptthemas unvorbereitet ein. Die Wiederholung blieb dem Haupttheile immer mehr oder weniger getreu. Mit Interesse bemerkt man, wie wenig der Charakter und Inhalt der Repetition durch die Ausdehnung der Durchführung verändert worden ist. Übrigens waren die beiden Hälften der alten zweiteiligen Form proportionierter, als die zwei Abschnitte (zwei, der äußeren Teilung nach) der modernen Sonaten. Das Senfkorn in der Parabel wuchs zum Baume heran. In gleicher Weise ist aus den wenigen Modulationstakten der ältesten Zeit ein wichtiger Teil entstanden. So schwer es auch ist, den wirklichen Zeitpunkt



anzugeben, wo die ältere zweiteilige Form sich zur modernen Sonatenform umgestaltete, kein Zweifel, daß dieses Moment jetzt überschritten ist. Wir haben den Beginn des Wechsels angegeben.

---

## ZWEITES KAPITEL.

---

Johann Kuhnau. (1660 - 1722)

Der bemerkenswerte Musiker, dem dieses Kapitel gewidmet ist, wurde im April 1660<sup>1)</sup> zu Geysing geboren, wo sich sein Großvater angesiedelt hatte, der religiöser Ansichten halber Böhmen verlassen mußte. Schon im neunten Jahre zeigte der junge Kuhnau Begabung für Wissenschaft und Kunst. Er hatte eine hübsche Stimme und studierte anfangs bei Salomon Krüger, später bei Christian Kittel, dem Organisten des Kurfürsten von Sachsen. Seine späteren Lehrer waren sein Bruder Andreas<sup>2)</sup> Kuhnau, Alexander Hering und Vincenzo Albrici. Als 1680 in Dresden die Pest ausbrach, kehrte er anfangs zu seinen Eltern zurück, ging aber später nach Zittau zu einem gewissen Erhard Titius, der Präfekt an der Kreuzschule zu Dresden gewesen war und erhielt weiteren Unterricht vom Hoforganisten Moritz Edelmann, sowie von dem berühmten

---

<sup>1)</sup> Diese Angabe stammt von Mattheson. In einigen Lexika findet man 1667, doch scheint dies auf Irrtum zu beruhen, da er hiernach schon mit 15 Jahren als Bewerber um die Organistenstelle von St. Thomas aufgetreten sein mußte. Fétis, der das spätere Datum hat, berichtet, daß Kuhnau 1684 Organist von St. Thomas wurde und fügt hinzu »Quoiqu'il ne fût agé que de dix sept ans.

<sup>2)</sup> Mattheson klagt in seiner 1740 in Hamburg erschienenen *Grundlage einer Ehrenpforte*, daß sich die Namen: Salomon Krüger, Christian Kittel, A. Kuhnau und Hering in den Musiklexika nicht vorfinden. Vom ersten und dritten gilt dies auch heute noch.



Weise. Eine Motette von Kuhnau gelangte unter des letzteren Leitung in Zittau zur Aufführung. Nach dem Tode des Titius wohnte Kuhnau einige Zeit im Hause des Richters Hartig. 1682 ging er nach Leipzig, wo D. Scherzer sich für ihn um die Organistenstelle von St. Thomas bemühte. Es wurde statt seiner jedoch Kühnel gewählt, und erst als dieser zwei Jahre später starb, erhielt er dieses Amt. 1700 wurde er auch zum Kantor der St. Thomaschule ernannt.

Einen Teil seiner Zeit widmete er juristischen Studien. Unter anderem schrieb er eine eigentümliche Satire, *Der musikalische Quacksalber*, die 1700 erschien. Als Manuskripte hinterliefs er, *Tractatus de tetrachordo* und *Introductio ad compositionem musicalem*. Unter Kuhnaus zahlreichen Schülern waren zwei, die sich später auszeichneten. Der eine war Christoph Graupner (1683—1760), der 1710 Kapellmeister in Darmstadt wurde. Nach Kuhnaus Tode (1722) präsentierte Graupner,<sup>1)</sup> der unter jenem preisgekrönter Schüler gewesen war, seine Zeugnisse und schien Aussicht zu haben, in die Stelle seines verstorbenen Lehrers einzurücken. Inzwischen war jedoch Joh. Seb. Bach als Bewerber aufgetreten, und wie Dr. Pepusch vor Haydn, so trat Graupner vor seinem großen Nebenbuhler zurück. Mattheson sagt in seiner *Ehrenpforte*, daß Graupner als Komponist für Klaviermusik zu den besten seiner Zeit zählte. Er schrieb Suiten und Klaviersonaten.

Der zweite Schüler, Johann Friedrich Fasch (1688 bis 1758 od. 59), ging, nachdem er von 1701—1707 Kuhnaus Unterricht genossen hatte, bald darauf nach Italien und studierte nach seiner Rückkehr noch kurze Zeit bei Graupner. Hierauf bekleidete er verschiedene Ämter bis er 1722 Fürstlich Anhalt-Zerbstscher Kapellmeister wurde. Sein Sohn, Carl

---

<sup>1)</sup> Graupner schreibt in einem Briefe an Mattheson, nachdem er erwähnt hat, daß er bei Kuhnau Kompositions- und Klavierstudien trieb: »Weil ich mich auch bei Kuhnau als Notist von selbst anbot und eine gute Zeit für ihn schrieb, gab mir solches gewünschte Gelegenheit, viel gutes zu sehen, und wo etwa ein Zweifel entstand, um mündlichen Bericht zu bitten, wie dieses oder jenes zu verstehen?«



Friedrich Christian, war der Begründer der Berliner Singakademie. Durch seine Berufung zum Klavierspieler Friedrichs des Großen kam er 1756 mit Em. Bach in Berührung. Der Vater Faschs, welcher gleich dem alten Seb. Bach sehr gottesfürchtig war, widersetzte sich dem Wunsche seines Sohnes, in den Dienst eines ungläubigen Königs zu treten. Emanuel, der den jungen Fasch gern für den Hof gewinnen wollte, schrieb an den Vater, »daß man in den Landen Friedrichs des Großen glauben könne, was man wolle, daß der König zwar selbst nicht religiös sei, aber deshalb auch niemand mehr oder weniger achte.« Bach erbot sich überdies, den jungen Fasch in Wohnung und Kost zu nehmen und ihn, so viel als möglich, vor jeder Verführung zu wahren.

Kehren wir indessen zu dem Verfasser der frühesten uns bekannten Klaviersonate zurück. Im Jahre 1695 veröffentlichte Kuhnau in Leipzig —

»Sieben Partien aus dem Re, Mi, Fa oder Terzia, Minore eines jeden Toni, benebenst einer *Sonata*, aus dem B. Denen Liebhabern dieses Instrumenten zu gar besonderem Vergnügen aufgesetzt.«

In der Vorrede hierzu bemerkt Kuhnau: »Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem B. mit beigefüget, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warum sollte man auf dem Klaviere nicht eben, wie auf anderen Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können.«

In dieser bescheidenen Art wurde die erste, oder wenigstens die erste uns bekannte Klaviersonate in die Welt geschickt

Mattheson spricht in seinem Werke *Das neueröffnete Orchester* von einer Wiederbelebung der Klaviersonate, und es könnten hiernach Zweifel entstehen, ob jene B-dur-Sonate wirklich die erste war.<sup>1)</sup> Sonaten für verschiedene Instrumente mit beziffertem Baß für Klavier waren im 17. Jahrhundert freilich schon geschrieben worden.

---

<sup>1)</sup> In Brossards Dictionnaire de Musique (zweite Ausgabe von 1705) ist keine Klaviersonate erwähnt, obwohl die oben genannte bereits zehn Jahre vorher erschienen war.



Von Interesse wird es sein zu erforschen, welche Einflüsse auf Kuhnau gewirkt haben. Dieselben kamen von zwei verschiedenen Seiten, nämlich von Italien und von Deutschland. In erster Linie verdient Corelli genannt zu werden, nach ihm der italienische Komponist und Organist Vincenzo Albrici<sup>1)</sup>, welcher anfangs Kapellmeister des Kurfürsten von Sachsen, später Organist von St. Thomas in Leipzig war. Aber auch der deutsche Einfluss muß bedeutend gewesen sein. Froberger wird in dieser Hinsicht später noch erwähnt werden. Außer ihm gab es aber noch einen gewissen Diedrich Beckern, der schon 1668 Sonaten für Violinen und Baß herausgab, die Kuhnau zweifellos gut gekannt haben wird. Abgesehen von dem Charakter der Musik, erinnert der Titel *Musikalische Frühlingsfrüchte*, sowie der Stil in der Vorrede an Kuhnau's *Frische Klavierfrüchte* und an die Einleitung zu den *Bibelsonaten*.

Geben wir eine kurze Beschreibung der B-dur-Sonate! Der erste Satz ist im  $\frac{4}{4}$  Takt und hat keine Überschrift. Er wird (nach Becker, Rimbault, Pauer) allgemein als Allegro betrachtet. Wir möchten *moderato* hinzufügen, denn die feierliche, Händel-artige (man verzeihe den Anachronismus) Musik wird kaum ein schnelles Tempo vertragen. Der Satz beginnt mit einer Phrase von acht Takten, die auf der Dominante schließt. Unter flüchtiger Berührung verschiedener verwandter Tonarten wird diese erste Periode dann weiter entwickelt. Hierauf findet ein Übergang nach F-dur, der Dominante, statt, und in dieser Tonart erscheint etwas, das einem zweiten Thema ähnlich sieht, obwohl es mit dem ersten eng verknüpft ist. Dann folgt die Rückkehr zur Grundtonart, ohne daß das Hauptthema wiederholt wird. Nach einer Cadenz, die in der Tonica endet, und an welche sich zwei codaartige Takte schließen, kommt ein Fugen-Satz in der gleichen Tonart. Das frische Thema, der wohl kontrastierende Kontrapunkt, interessante Episoden und manche fesselnde Einzelheit lassen die Mono-

---

<sup>1)</sup> Die Werke dieses Komponisten sollen bei der Belagerung Dresdens 1760 fast sämtlich vernichtet worden sein.



tonie der Tonart vergessen, welche in jener Zeit so vorherrschend war. Diese, wie andere Fugen Kuhnaus, sind deutliche Beweise der Vorgängerschaft Händels und Seb. Bachs. Der Kontrapunkt zum dritten Eintritt des Themas ist aus dem Hauptthema der Sonate entwickelt. Der dritte Satz besteht aus einem schönen Adagio in Es-dur, der Unterdominanttonart, und ist im  $\frac{3}{4}$  Takt; dann folgt ein kurzes Allegro, auch im  $\frac{3}{4}$  Takt, von polyphonem Charakter. An den Schluß dieses Satzes hat Kuhnau die Anfangsakkorde des ersten Satzes mit der Bezeichnung *Da Capo* gesetzt. Eine ähnliche Angabe finden wir auch in einer der Sonaten »Frische Klavierfrüchte«. Diese Wiederholung, der unmittelbare Übergang vom dritten Satze zum vierten, sowie die erwähnte thematische Verknüpfung liefern uns den Beweis, daß der Komponist die verschiedenen Sätze seiner Sonate als Teile eines Ganzen auffaßte.

In der Folge schrieb Kuhnau noch 13 Sonaten. Die »Frischen Klavierfrüchte« oder »Sieben Suonaten von guter Invention und Manier auf dem Klavier zu spielen« erschienen 1696, spätere Ausgaben 1710 und 1724. In einer eigentümlichen Vorrede teilt uns der Komponist mit, daß er, indem er seine »Frischen Klavierfrüchte« insonderheit »Sonaten« nenne, »damit zu verstehen geben wolle, daß er auf allerhand Inventionen und Veränderungen hin bedacht gewesen sei, worinnen die sogenannten Sonaten vor den bloßen Partien einen Vorzug haben«.

Schon ein Jahrhundert bevor dies geschrieben wurde, unterschied Prätorius in der Instrumentalmusik zwei Gattungen, eine ernste und eine heitere. Kuhnau spricht in seiner Vorrede auch von den Manieren oder Ornamenten »dem Zucker, der die Frucht versüßet«. In neueren Kopien dieser Sonaten ist der Zucker bisweilen vergessen.<sup>1)</sup>

Auf die »Frischen Klavierfrüchte« folgten 1700 die 6 »Bibelsonaten«, welche, sowohl der Form wie dem Inhalte nach, höchst merkwürdig sind. Kuhnau war ein Mann

---

<sup>1)</sup> Im *Trésor des Pianistes* ist die Sonate mit den Ornamenten wiedergegeben, aber mehr als ein Dutzend derselben sind selbst hier fortgelassen.



von tieferen Gedanken und höherer Einbildungskraft als Em. Bach, aber er war in den fugalen Formen<sup>1)</sup> befangen und kämpfte gegen dieselben in gleicher Weise, wie Beethoven hundert Jahre später gegen die Sonatenform im allgemeinsten Sinne des Wortes. Beethoven war freilich nicht nur der genialere, sondern war auch im Besitze der Erfahrungen seiner Vorgänger und genoß den Vorteil einer wesentlich erweiterten Technik. Haydn, Mozart und Clementi waren die Stufen, durch welche er zu höheren Zielen gelangen konnte. Kuhnau Versuche im Sonatenstil waren kühn, oft schroff und seine Experimente in der Programm-Musik ungewöhnlich. Letztere waren bald vergessen, während die geschickt und klar geformten Sonaten Em. Bachs seinen Zeitgenossen Genuß bereiteten und seinen Nachfolgern als Muster dienten.

Die Sonaten »Frische Klavierfrüchte« stehen der Zeit nach zwischen Corelli und Em. Bach. Das Fugenelement ist in ihnen noch stark vertreten, und wir finden weniger Anlehnung an den geschmeidigen Stil Corellis, als an die kraftvolle Manier Frobergers und anderer norddeutscher Komponisten. Im Charakter der Themen wie in der Form ist, im Vergleich zur B-dur-Sonate, ein entschiedener Fortschritt erkennbar. Kuhnau scheint aber nur einen beschränkten Vorrat von Figuren zu besitzen und wiederholt sich daher häufig. Auch vermögen seine Sätze nicht immer eine Steigerung des Interesses hervorzurufen. Ihre Reihenfolge und Zahl ist manchmal wirr und nicht immer befriedigend. Die zweite Sonate in D fängt z. B. mit einem schönen Allegro an, dem ein kurzes Adagio im parallelen Moll folgt, das mit kurzen Prestopassagen durchsetzt ist. Hieran schließt sich ein schneller Satz im  $\frac{6}{8}$  Takt. Diese drei Teile würden eine herrliche Sonate bilden, aber der Komponist schließt noch nicht ab, er läßt noch ein zweites Adagio und ein Finale folgen. Trotz einiger hübscher Stellen stehen diese letzten Sätze gegen die ersten sehr zurück. Ähnliches finden wir auch in den übrigen Sonaten.

---

<sup>1)</sup> Das Klavier neigt seiner Beschaffenheit nach zur Polyphonie, die Violine zur Monodie. Kuhnau war übrigens auf den fugalen Charakter seiner Sonaten stolz.



Was nun die Form betrifft, so ruhen die Anfangssätze (z. B. bei No. 1 und 2) thatsächlich auf fugaler Basis, ohne deshalb von der Sonatenform abzuweichen.

Der erste Satz von No. 4 in C-moll ist interessant, da er sich in mancher Hinsicht der modernen Sonate nähert, in anderen Punkten erheblich davon differiert. Er hat vier Teile:

- a) 11 Takte in C-moll, die ein charakteristisches Thema enthalten.
- b) 11 Takte, die in Es-dur (das parallele Dur) anfangen und in G-moll (Molldominante) schließen. Sie haben ein Thema, das sich in rhythmischer Hinsicht an das Hauptthema anlehnt. Dieser Teil wird wiederholt.
- c) 9½ Takte, anfangs C-moll, dann nach Es-dur übergehend, bestehen aus imitativen Passagen, welche aus dem Hauptmotiv entwickelt sind.
- d) Genaue Wiederholung des ersten Teiles nur mit dem Unterschiede, daß der Schluß auf dem Durakkord erfolgt.

Der letzte Satz der sechsten Sonate in B ähnelt noch auffallender der modernen Sonatenform, indem die einzelnen Teile in besserem Verhältnis zu einander stehen. Der mittlere oder Durchführungsteil (mit seinen Strettos) ist besonders beachtenswert, ebenso die Repetition, welche nicht, wie in obigem Beispiel, eine genaue ist. Die langsamen — gelegentlich sehr kurzen Sätze — verfolgen keinen besonderen Plan.

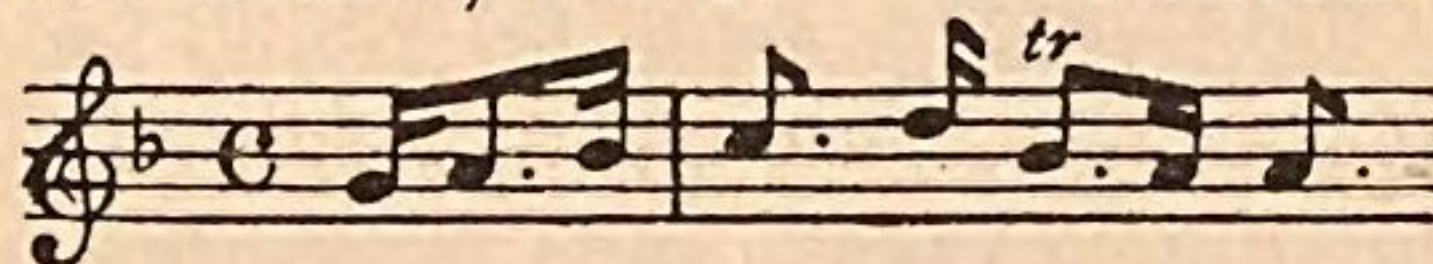
Das Fugenelement ist immer mehr oder weniger vorhanden, doch erinnern einige der schnellen Sätze an den Charakter der Suite. No. 6 beginnt sogar mit einer *Ciaccona*. Es herrscht in Kuhnaus Musik eine gewisse Förmlichkeit und aus schon genannten Gründen wirkt sie bisweilen eintönig. Trotzdem läßt sich in diesen Sonaten ein unabhängiger Geist verspüren und das Bestreben, sich von den Fesseln der Tradition zu befreien. Auch Vornehmheit des Stils und Geschick in der Arbeit sind derart vorhanden,



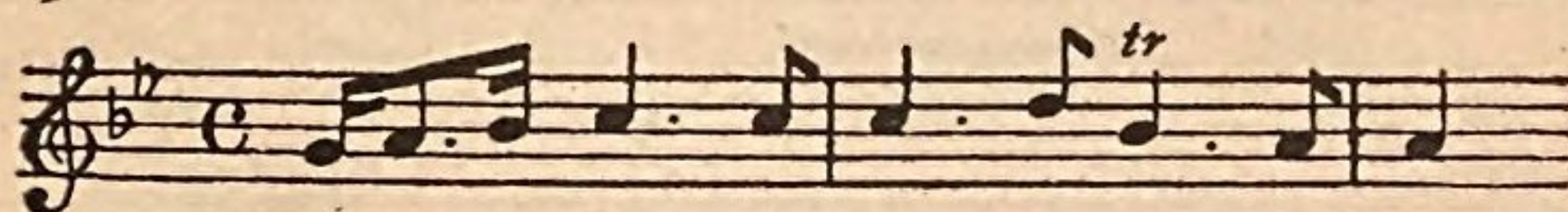
dafs sie uns an den grofsen Bach erinnern. An letzteren, aber auch an Händel werden wir gemahnt.

Scheibe nennt in seinem *Kritischen Musikus* Kuhnau in Gemeinschaft mit Keiser, Telemann und Händel als einen der ersten Komponisten des 18. Jahrhunderts. Es ist zu beachten, dafs Kuhnau mit Händel zusammen erwähnt wird. Nachdem man durch zahlreiche Entdeckungen festgestellt hat, dafs Händel häufig Ideen von anderen Komponisten entlehnte, drängt sich uns der Gedanke auf, dafs vielleicht auch Kuhnau zur Beisteuer herangezogen wurde. Ich glaube, dafs niemand die »Bibelsonaten« hören kann, ohne zu der Überzeugung zu kommen, Händel sei mit diesen Werken seines berühmten Vorgängers vertraut gewesen. Als Beweis mögen die folgenden Beispiele dienen:

Biblische Sonate, No. 2. Kuhnau.



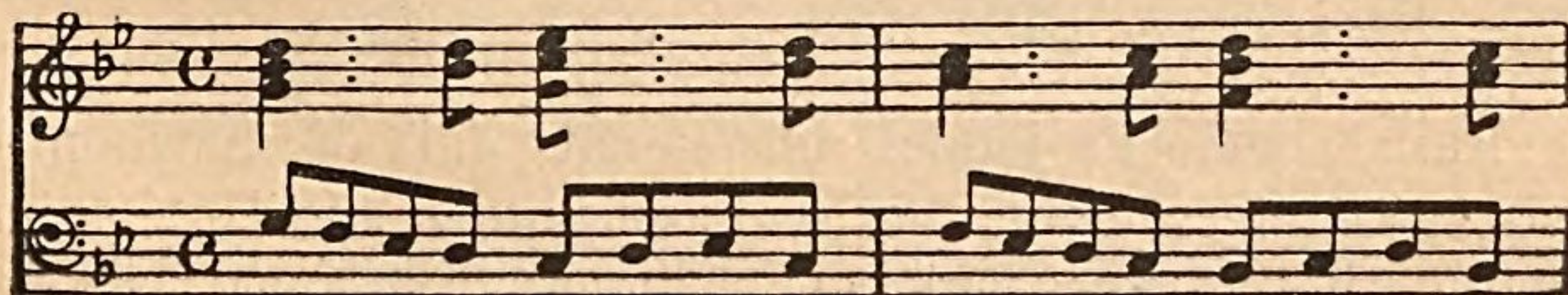
Collection I., Suite 7, Ouverture. Händel.



Biblische Sonate, No. 6. Kuhnau.



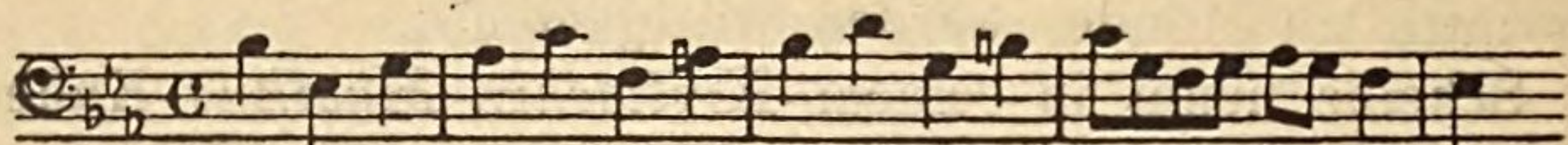
Collection I., Suite 7, Passacaille. Händel.





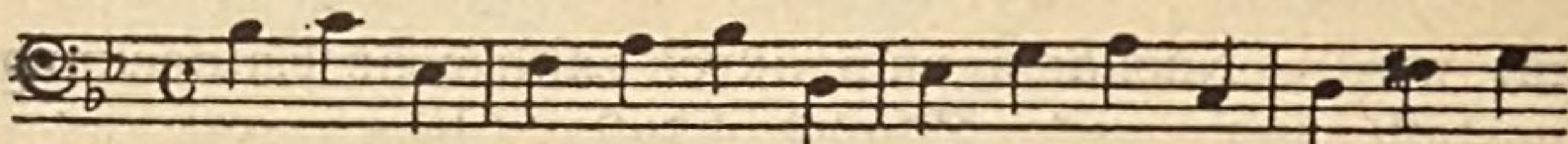
Biblische Sonate, No. 6.

Kuhnau.



Collection I., Suite 7, Passacaille.

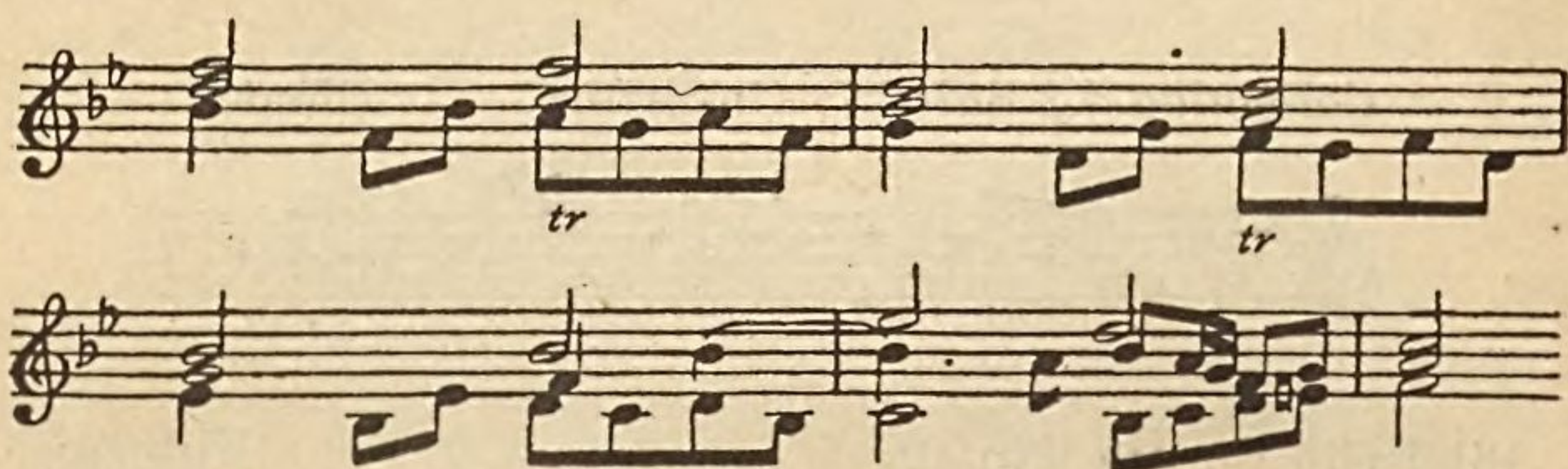
Händel.



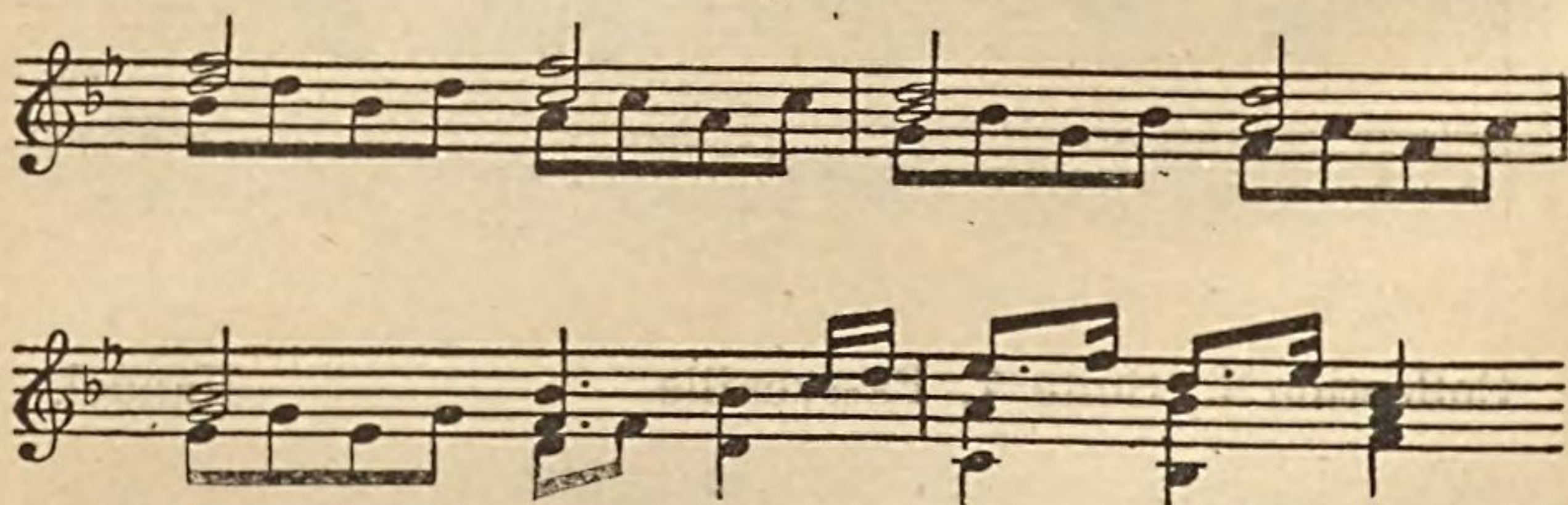
Es ist zu beachten, daß die drei Stellen von Händel aus der nämlichen Klaviersuite stammen. Übrigens beabsichtigen wir nicht, Händel hier des Plagiats zu beschuldigen, wollen vielmehr nur den Beweis liefern, daß Kuhnaus Musik vielleicht unbewußt in seinem Kopfe war, während er jene Suite schrieb.

C. F. Becker behauptet in seiner *Hausmusik in Deutschland*, daß diese Sonaten auch Mozart bekannt waren und stellt zum Vergleich das folgende Bild auf.

Der Anfang eines Vivace aus Kuhnaus sechster Sonate



und folgende Stelle aus der Zauberflöte:



Faist bemerkt jedoch mit Recht, daß die harmonische Basis zwar die gleiche, bei Kuhnau jedoch die Unterstimme Melodie, bei Mozart aber das Gegenteil der Fall ist. Er



beschuldigt Becker auch, und ebenfalls gerechter Weise — wovon sich der Leser durch Vergleich mit der Originalfassung überzeugen kann — die Stelle nicht ganz ehrlich wiedergegeben zu haben. Reminiscenzenjäger sollten doch vorsichtig sein!

Im Verhältnis zur B-dur-Sonate ist in dieser Sammlung der thematische Stoff bedeutender; in den langsamen Sätzen ist die Schreibart einfacher und melodiöser.

Zu erwähnen ist noch ihre schnelle Entstehungsweise; Kuhnau scheint die hurtige Feder eines Schubert besessen zu haben. In der Vorrede zu den »Frischen Klavierfrüchten« sagt er: »Ich habe diese sieben Sonaten in einer Hitze wie wohl auch neben meinen anderen Verrichtungen geschrieben, daß ich jeden Tag eine verfertigte und also dieses Werk, welches ich des Montags in einer Woche angefangen, den nachfolgenden Montag der anderen Woche darauf beschlossen habe.«

Kuhnaus zweite und (soweit uns bekannt) letzte Sonatensammlung hat folgenden Titel:

Musikalische Vorstellung  
Einiger  
Biblischer Historien  
In 6 Sonaten  
Auf dem Klavier zu spielen  
Allen Liebhabern zum Vergnügen  
Verfüget  
von  
Johann Kuhnauen.

Kuhnau war nicht der Erfinder der Programm-Musik. In dem sogenannten *Queen Elisabeth Virginal Book*<sup>1)</sup> der Fitzwilliam Bibliothek befindet sich eine Phantasie von John Munday (gest. 1630), worin eine Beschreibung von schönem und schlechtem Wetter gegeben ist. Ebenso heißt es von Froberger (gest. 1667), daß er im stande war, auf dem Klavier Ereignisse, Gedanken und Gefühle darzustellen. Es existiert von ihm ein Schlachtengemälde.

---

<sup>1)</sup> Das Fitzwilliam Virginal Book, herausgegeben von J. A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire (Breitkopf & Härtel).



Auch Buxtehude (gest. 1707) schrieb sieben Klaviersuiten, in denen er eine Charakteristik der Planeten<sup>1)</sup> gegeben haben soll; dieselben sind leider verloren gegangen. Mit Frobergers Musik war Kuhnau jedenfalls bekannt. In seiner langen Vorrede zu den Biblischen Historien spricht er über Programm-Musik. Er erinnert daran, »daß alle Virtuosen, sonderlich die aus der Antiquität, durch die Musik fast dasjenige auszurichten bemüht gewesen, was die Meister der Redner-, Bildhauer- und Malerkunst vermögen.« Ausdrücklich erwähnt er einzelne Stücke, welche Tonmalerei enthalten, darunter auch die Sonaten des ausgezeichneten Froberger und anderer »excellenter« Komponisten. Das Wesentliche dieses langen, beredten, manchmal jedoch etwas wirren Argumentes (man bedenke, daß er einen schwierigen Gegenstand behandelte und der erste war, der darüber schrieb) ist dies: Er ist der Meinung, daß die Musik für sich allein fähig ist, herrliche Wirkungen hervorzu-bringen, daß sie aber in besonderen Fällen zu ihrer Erläuterung der Worte bedarf. »Was die Affekten der Traurigkeit und Freude betrifft«, sagt er, »so lassen sich dieselben durch die Musik leicht vorstellen, und sind eben Worte dabey nicht nöthig, es sey denn, daß man ein gewiſs Individuum dabey andeuten muß, als wie in den Sonaten geschehen, damit man z. E. das Lamento eines traurigen Hiskia nicht etwa vor eines weinenden Petri, klagenden Jeremia oder eines anderen betrübten Menschen halten möge.« Mit anderen Worten, er meint: die Sprache ist notwendig, um die Gemütsbewegung zu individualisieren. Von der absoluten Notwendigkeit des Wortes in gewissen Fällen giebt uns Kuhnau ein sonderbares Beispiel, das um so interessanter ist, als es auf noch frühere Sonaten und

---

<sup>1)</sup> Anmerk. d. Übers. Spitta sagt hierüber: »Den sieben Planeten — mehr kannte man damals nicht und rechnete Sonne und Mond mit hinzu — wurden bestimmte Charakter-Eigenschaften beigemessen, nach denen die Astrologen ihren Einfluß auf das Leben und die Geschieke der Menschen berechneten. Offenbar hat Buxtehude diese in den Suiten widerspiegeln und so sieben Charakterstücke schaffen wollen, was nach Mattheson ihm durchaus gelungen ist.



möglicherweise selbst Klavier-Sonaten hinweist. »Ich habe vor einigen Jahren«, sagt der Verfasser, »eine Sonate von einem berühmten Kapellmeister gehört, die der Autor »La Medica« genannt. Nachdem er nun, soviel ich davon behalten, das Winseln des Patienten und seiner Anverwandten, ingleichen wie sie zum Medico lauffen und ihm die Noth klagen, vorgestellt hatte, so kam endlich eine Gigue, darunter die Worte standen: Der Patient lässet sich wohl an, ist aber doch noch nicht völlig wieder gesund. Hierüber wollten sich etliche moquieren und meinten, der Autor hätte wohl gerne die Freude über die vollkommene Gesundheit exprimiret, wenn es in seinem Vermögen gewesen wäre. Allein, so viel ich daraus urteilen konnte, so waren Worte und Noten mit gutem Raison gesetzt. Die Sonata ging aus dem D-moll. Und in der Gigue liefse sich immer die Modulation in dem G-moll hören. Wenn nun endlich das Final wieder in das D gemacht wurde, so wollte das Ohr noch nicht Satisfaktion haben und hätte lieber die Schluß-Cadenze in G gehöret. Auf diese Art wurde die theilweise Genesung in Tönen ausgedrückt, und durch Worte erklärt.«

Wäre es nicht unverkennbar, daß der Verfasser im Ernst spricht, so möchte man diese Beschreibung für einen Scherz halten. In ähnlicher Weise wird in einer der »Bibelsonaten« die Täuschung Jakobs durch einen Trugschluß ausgedrückt. Diese extravaganten Beispiele sollen dazu dienen, des Autors Erklärung zu rechtfertigen, daß Worte bisweilen unentbehrlich sind.

Ehe wir auf die Sonaten selbst näher eingehen, müssen wir inbezug auf dieses Thema noch eine Stelle aus der genannten Vorrede anführen. Kuhnau sagt: »Ein jeder, der noch so zu sagen auff der untersten Bank derer Schüler in der Composition sitzt, hat schon diese Lektion bekommen, daß die Progressio zweyer oder mehr immediate auff einanderfolgenden perfekten Consonantien unzulässig sey und da finden sich hernachmahls strenge Censores, daß sie auch diejenigen, welchen sonst der Lorbeer Krantz unter den Musikalischen Poeten mit Recht gebühret, vor plumpe Meister- oder Berg-Sänger halten, wenn sie zuweilen wider







Il combáttère frà l'uno e l'altro, e la loro contésa.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily in the right hand, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a supporting bass line with similar rhythmic patterns. The piece concludes with a final flourish in the right hand and a sustained note in the left hand.

Vien tirata la selce colla frombola nella fronte del gigante



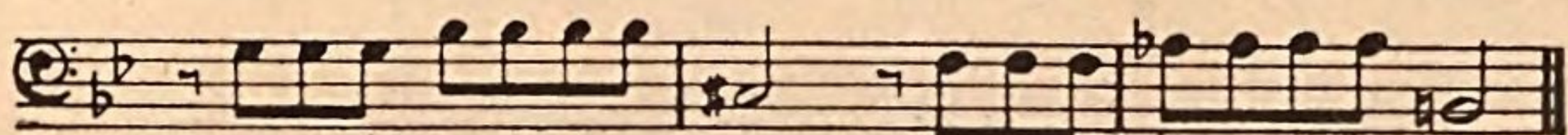


Gerade dieser nur aus 16 Takten bestehende Abschnitt ist nicht nur eine frühe, sondern auch höchst beachtenswerte Probe von Programm-Musik; er ist realistisch, ohne im geringsten lächerlich zu sein. Schnelle Passagen mit vereinzelt Imitationen schildern die Flucht der Philister. Ein glänzender Satz (noch in C-dur) trägt die Überschrift: »Freude der Israeliten über ihren Sieg« (La gioia degl'Israeliti per la loro Vittoria); derselbe enthält Anklänge an den Pastoralsatz. Mädchen mit Trommeln und Musikinstrumenten ziehen dem Sieger entgegen, und die Sonate schließt mit einem gravitätischen Menuett, dessen Charakter an das Menuett aus der Samson-Ouvertüre von Händel erinnert. Das Volk tanzt und singt vor Freude.

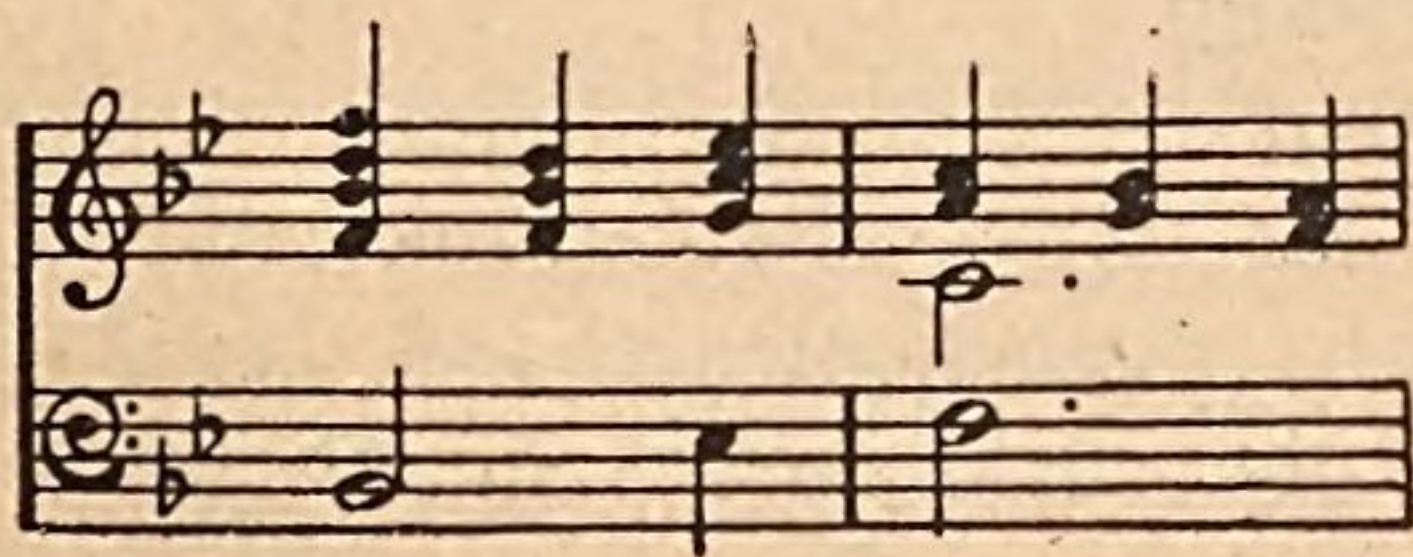
Die zweite Sonate zeigt uns ein ganz anderes Bild. Die Schwermut Sauls wird durch Musik vertrieben. Einige realistische Effekte, wie Sauls plötzlich aufzuckende Unsinnigkeit und das Schleudern des Wurfspiesses finden sich auch hier. Im Übrigen ist dieser Gegenstand zur musikalischen Behandlung wohl geeignet. War die Musik der ersten Sonate vorwiegend objektiv, so hat die der zweiten einen wesentlich subjektiven Charakter. Im ersten Teil wird bald die Traurigkeit, bald die Unsinnigkeit des Monarchen ausgedrückt. Der Anfang ist eines Bach würdig und erinnert thatsächlich an den Eingang des 16. Präludiums aus dem Wohltemperirten Klavier. Spitta erwähnt die schöne Fuge mit dem Thema, das die Melancholie, und dem Kontrapunkt, der die Raserei Sauls vertritt. Er bemerkt mit



Recht, daß die beiden Vorstellungen vom traurigen und wahnsinnigen Saul den poetischen Keim für eine echt musikalische Entwicklung enthalten.« Das »dumpf brütende« Thema der Fuge mahnt an die »Kyrie Eleison«-Fuge in Mozarts Requiem, wie auch an das Thema des Allegro in Beethovens C-moll-Sonate Op. 111. Kuhnaus Thema ist freilich langsam und traurig, das von Beethoven dagegen schnell und feurig. Von ersterem geben wir hier den Anfang.



Der Ausdruck »Fuge« darf den Leser nicht zu irrtümlicher Vorstellung verleiten. Der Satz ist keineswegs ein nur formales, gelehrtes Stück, vielmehr geben ihm Davids Harfenspiel, die Wurfspießepisode und die Wutausbrüche Sauls mehr den Charakter einer freien Phantasie. Inbezug auf die Rasereipassagen sei noch etwas gesagt. Wir citierten vorher eine Stelle aus der Vorrede, welche die Übertretung des Verbotes der Parallelen vollkommener Consonanzen durch gewisse »Musikalische Poeten« betraf. Unter dieser Pluralismaske hat, wie schon gesagt, Kuhnau sicher sich selbst gemeint, denn an einer anderen Stelle lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Quintenparallelen, durch welche er Sauls gestörten Geist darstellt. Der erste Satz, welcher in G-moll anfängt, schließt mit dem G-dur-Akkord. Wir kommen jetzt zu einem Satze (B-dur), der benannt ist: »Die erfrischenden Melodien der Harfe Davids« (*La Canzona refrigerativa dell'arpa di Davide*). Folgendes ist Anfang von dem beruhigenden Thema Davids.



Zuerst erscheint es nicht vollständig. Der holde Sänger Israels spielt es, oder manchmal nur zwei Takte desselben, in verschiedenen Tonarten und mit wechselnder



Harmonisierung, als wolle er beobachten, welche Wirkung die verschiedenen Modulationen auf den König ausübten. Das Thema erscheint außer in der Haupttonart mehrmals nach einander im parallelen Moll und dem Moll der Oberdominante. Mit belebender Wirkung setzt hierauf die Dominanttonart ein, worauf die Rückkehr zur Tonica erfolgt, die dann bis zum Schlusse bleibt. Zwischen den einzelnen Wiederholungen des Themas erscheinen jedesmal Passagen, wie folgende:



welche die Ruhelosigkeit des Königs andeuten sollen. Da der Charakter des Stückes besonders am Schlusse *piano* und *pianissimo* verlangt, so scheint es, als wolle der Komponist hierdurch die allmählich wirkende Heilkraft der Musik ausdrücken. Als ein Stück abstrakter Musik erscheint uns dieser Satz lang, fassen wir indessen den dramatischen Vorgang ins Auge, so ist dies nicht der Fall. Endlich schweigt die Harfe, und ein friedlicher, würdiger Schlufssatz in G-moll zeigt uns Sauls nunmehr ruhige Gemütsverfassung.

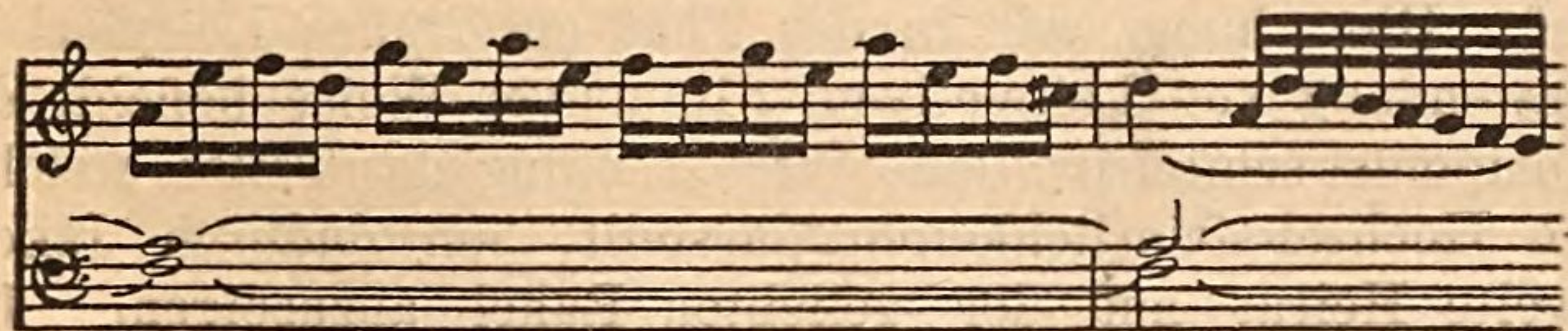
Die dritte Sonate, welche »die Heirat Jakobs« (Il maritaggio di Giacomo) darstellt, wird mit einer reizenden Gigue eröffnet. Letztere hat die Überschrift »Freude der Familie Labans über die Ankunft ihres Verwandten Jakob« (La gioia della famiglia di Laban per la giunta di Giacomo loro parente). Der Anfang des zweiten Teiles bringt wie gewöhnlich die Umkehrung des Themas. Die Musik ist heiter und lebendig.

Dann kommt ein Teil, der Jakobs siebenjährigen Dienst um ein Weib darstellt. Hier drückt die Musik Mühe und Anstrengung aus, doch kontrastieren damit einzelne muntere Stellen, welche die glücklichen Augenblicke versinnbildlichen, in denen eine Begegnung der Liebenden stattfindet. Weiterhin vernehmen wir den Brautgesang der Gefährtinnen Rahels, ein kleiner, eigentümlicher, zarter Mollsatz im  $\frac{3}{4}$  Takt. Er beginnt so:





Es folgt ein kurzer Teil, der schnelle Sechzehntelpassagen und Ansätze von Imitationen enthält (ein Verfahren, das der Komponist mit Vorliebe anwendet), und hierauf tritt ein plötzlicher Wechsel im Charakter der Musik ein. Das *Tempo* ist nicht angegeben, doch darf es augenscheinlich nicht schnell sein. Es ist ein Tongemälde, das uns schildert, wie Laban den Jakob betrügt, indem er Lea an Rahels Stelle treten läßt. Den Anfang bildet ein freies Recitativ. Ein Auszug von einigen Takten wird einen Begriff von den eigentümlichen Harmonien sowie den rhythmischen Figuren geben:





Und ferner:



Die kurze und kräftige Fuge hat das charakteristische Thema:



Ein neuer Abschnitt schildert Jakobs Glück bis zu dem Augenblicke, wo er den Betrug entdeckt. Der Moment des Verdrusses wird durch eine Überschrift angezeigt, die jedoch kaum nötig ist, denn die Musik ist sprechend genug. Es treten Erinnerungen an das Laban-Recitativ, das Fugenthema und sogar an dessen Kontrapunkt auf. Hier haben wir in der That ein frühes Beispiel der Anwendung von Leitmotiven. In naiver Weise befiehlt der Komponist schliesslich eine Wiederholung des Teiles, welcher die Hochzeitsfeierlichkeiten darstellt, um dadurch Jakobs zweite Heirat mit der geliebten Rahel anzuzeigen. Die vierte Sonate handelt von der schweren Krankheit und Genesung Hiskias. Sie ist kürzer als die vorhergehenden und von einfacherer Struktur. Sie beginnt mit langsamer, trauriger Musik: der Prophet Gottes hat den König zur Todesbereitschaft gemahnt. Hiskias inbrünstiges Gebet zu



Gott wird natürlich durch einen bekannten Choral ausgedrückt, der von höchst wirkungsvollen, vielstimmigen Harmonien getragen wird. Nach einer kurzen thematischen Bearbeitung einer aus dem Choral entnommenen Figur wird dieser selbst von neuem behandelt in einem Satze (im  $\frac{6}{4}$  Takt), der etwas an die alte Courante erinnert. Die Sonate schließt mit einem lebhaften Satze in zweiteiliger Form. Derselbe drückt die Freude des Königs über seine Wiederherstellung aus. In jedem Teile erscheinen einige Adagio-Takte: Hiskia erinnert sich der überstandenen Prüfung. Diese Sonate ist die einzige aus dieser Sammlung, welche auch ohne Programm als abstrakte Musik befriedigen würde.

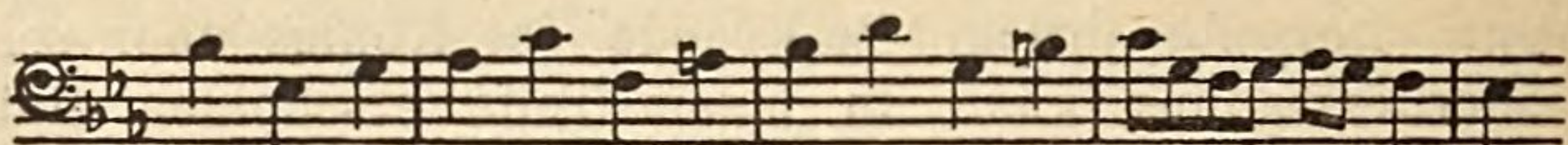
No. 5 heißt »Gideon, der Retter Israels« (Gideon, Salvatore del Popolo d'Israel). Vom musikalischen Standpunkte aus ist sie die am wenigsten interessante, enthält aber einige seltsame, tonmalerische Effekte. Man wird sich erinnern, daß Gideon ein Zeichen vom Himmel erhielt: das Fließ war mit Thau bedeckt, während der Erdboden trocken blieb, und in der folgenden Nacht fand das Gegenteil statt. Kuhnau drückt letzteres aus, indem er ein Thema in Gegenbewegung wiederholt. Man möchte dies als einen musikalischen Scherz auffassen. Der Komponist meint es aber ganz ernsthaft. Aus der Vorrede und der kommentarischen Erzählung, welche er (noch außer den erklärenden Worten über den Noten) jeder Sonate vorausschickt, geht deutlich hervor, daß es seine Absicht war, die Biblischen Geschichten durch die Mittel seiner Kunst zu erläutern und zu veranschaulichen. Sicherlich war er ein Mann von tief religiösem Glauben.

Das Schlachtenbild ist eine Kuriosität, musikalisch aber von geringem Werte. Die Flucht der Midianiter wird auf folgende primitive Art dargestellt:





Die sechste und letzte Sonate hat den Titel »Jakobs Grab« (La Tomba di Giacomo). Trauermusik macht den Anfang: die Söhne des Patriarchen stehen um das Sterbett. Endlich stirbt Jakob, und die Hinterbliebenen erwägen die Folgen des Todesfalles. Ein ruhiges ausdrucksvolles Thema



wird fugenartig und mit entschiedener Wirkung behandelt. Dann folgt die Reise von Egypten nach Canaan. Der in Achteln fortschreitende Bass drückt die Bewegung aus. Von Zeit zu Zeit erscheint in der Oberstimme eine eigentümliche, syncopierte Sechzehntel-Figur, die vielleicht Schluchzen ausdrücken soll. Folgende Stelle, welche eine dieser schluchzenden Passagen enthält, möge als Beispiel dienen:



Eine kurze feierliche Phrase ist überschrieben: »Das Begräbnis Israels« (La Sēpoltura d'Israele). Eine schön ausgearbeitete Fuge schildert uns die große Betrübnis der Anwesenden; sie ist vierstimmig, und an einer Stelle wird durch eine fünfte Stimme und Tempobeschleunigung der Schmerz noch intensiver versinnbildlicht. Ein friedlicher Schlufssatz in Dur und in dreiteiligem Takt zeigt uns das nunmehr getröstete Gemüt der Überlebenden.



Aus diesem Resumé der »Bibelsonaten« ist ersichtlich, daß dieselben mit den sonst üblichen Sonaten jener Zeit nichts gemein haben. Es sind, wie schon gesagt, kühne Versuche von Programm-Musik, deren Form sich dem Gegenstande völlig unterordnet. In der alten Ausgabe sind den Sonaten die Biblischen Erzählungen in Kuhnaus eigener, charakteristischer Redeweise vorangeschickt.

Der Originalität halber geben wir die beiden ersten hier wieder.

### I. Der Streit zwischen David und Goliath.

Das in der Schrift abgemahlte Portrait des grossen Goliath ist was seltzames. Denn da präsentiret sich ein Ungeheuer der Natur, ein Baumstarker Riese. Soll man seine Länge ausmessen, so will ein Maß von sechs Ellen nicht ausreichen. Der auff seinen Häupten stehende hohe, eherne Helm trägt nicht wenig zu dem Ansehen seiner Grösse bey. Der schuppige Pantzer und die umb die Schenkeln gelegte Beinharnische nebenst dem wichtigsten Schilde, womit er sich trägt, ingleichen sein mit Eisen stark beschlagener und einem Weber-Baum gleichen Spieß, weisen zur Genüge, daß Kräfte bey ihm sein müssen, und daß alle die Centner schweren Lasten ihm nicht im geringsten incommodiren können. Entsetzet man sich fast über dem blossen Abrisse dieses Menschen, wie werden nicht die armen Israeliten erschrocken seyn, als ihnen das lebendige Original dieses ihres Feindes zu Gesicht gekommen. Denn da stehet er vor ihnen in seiner ehernen, und mit der Sonne gleichsam umb den Vorzug des Glanzes streitenden Montirung und macht mit dem wie Schuppen übereinander hangenden Metall ein ungemeines Geräusche, schnaubt und brauset, als wenn er sie alle auff einmahl verschlingen wollte. Seine Worte klingen in ihren Ohren wie der erschreckliche Donner. Er spricht den Feinden und ihrem Zeuge Hohn, fordert auch aus ihrem Lager einen Helden heraus. Dieser Kampf soll weisen, auff welcher Partey Schulter das Joch der Dienstbarkeit liegen solle. Er kann sich einbilden, daß bey diesem Mittel,



das Scepter über die Israeliten denen Philistern in die Hände kommen müsse. Aber man sehe doch nur Wunder! Da allen Helden Israels der Muth sinket und da ein ieder-mann, wenn der Riese sich nur blicken lässet, die Furcht ergreiffet; da auch der ungeheure Kämpffer nach Gewohnheit die Feinde spöttisch zu halten fortfährt, meldet sich David, ein klein beherztes Pürschgen und junger Schäfer an, und will sich mit dem Eisen-Fresser schlagen. Solches will ihm zwar vor eine Vermessenheit ausgelegt werden. Alleine David kehrt sich wenig dran. Er bleibt bey seiner Heldenmässigen Resolution und lässet sich bey der Audientz vor dem Könige Saul vernehmen, er habe nur neulichst durch Gottes Hülffe mit einem Bären und Löwen, die ihm ein Schaf geraubet, gestritten, diesen grim-migen Bestien den Raub wieder aus dem Rachen gerissen und sie noch darzu getödtet: Also hoffe er auch, es würde ihm der Streit mit diesem Bären und Löwen der Philister gelingen. Er tritt demnach im starcken Vertrauen auff die Hülffe seines Gottes mit einem Schleuder und etlichen ausgelesenen Steinen dem gewaltigen Riesen unter die Augen. Da denken die Philister: Itzo wird der grosse Held den kleinen Feind wegblasen oder wie eine Fliege tödten: Zumahl da er gantz grimmig wird und mit schrecklichen Flüchen auff David lofs fulmiret, dafs er ihn wie einen Hund achte, und mit keinen Soldaten mässigen Waffen, sondern mit einem Schäfer-Stecken zu ihm komme. Aber David erschricket nicht, sondern beruffet sich auf seinen Gott, und prophezeyet dem Feinde, er werde gleich itzo ohne Schwert, Spiels und Schild zu Boden fallen, den Schädel verliehren, und den Rumpff denen Vögeln und wilden Thieren zur Speise überlassen müssen. Hiermit eilet David auff den Philister zu, und verwundet ihn mit einem in die Stirne tieff hinein geschleuderten spitzigen Steine dermassen, dafs er über den Hauffen fället. Ehe er sich wieder auffraffen kann, bedient sich David der guten Gelegenheit, erwürget ihn mit seinem eigenen Schwerte und träget seinen abgehauenen Kopff zum Zeichen des Sieges von dem Kampff-Platze weg. Waren vormahls die Israeliten vor dem Schnarchen und Pochen des grossen



Goliath geflohen, so fliehen ietzo die Philister bey dem Siege des kleinen Davids und geben also den Israeliten Gelegenheit, ihnen nach zu eilen und den Weg mit denen Leichnamen der erschlagenen Flüchtigen anzufüllen. Wie groß die Freude der siegenden Ebräer müsse gewesen seyn, solches ist leichte zu erachten. Die Spur davon zeigt sich darinnen, indem das Frauenzimmer aus den Städten des Jüdischen Landes denen Siegern mit Paucken, Geigen und anderen Musikalischen Instrumenten entgegenkommt und ein Concert von verschiedenen Chören anstimmt. Der Text dazu ist dieser: »Saul hat 1000 geschlagen, aber David zehen Tausend«.

Diesen nach exprimiret die Sonata:

1. Das Pochen und Trotzen des Goliaths.
2. Das Zittern der Israeliten und ihr Gebet zu Gott bey dem Anblicke dieses abscheulichen Feindes.
3. Die Hertzhafftigkeit Davids, dessen Begierde, dem Riesen den stoltzen Muth zu brechen und das kindliche Vertrauen auff Gottes Hülffe.
4. Die zwischen David und Goliath gewechselten Streit-Worte und den Streit selbst, darbey dem Goliath der Stein in die Stirne geschleudert und er dadurch gefället und gar getödtet wird.
5. Die Flucht der Philister, ingleichen wie ihnen die Israeliten nachjagen und sie mit dem Schwerte erwürgen.
6. Das Frolocken der Israeliten über diesem Siege.
7. Das über dem Lobe Davids von den Weibern Chorweise musicirte Concert.
8. Und endlich, die allgemeine in lauter Tantzen und Springen sich äussernde Freude.

## II. Der von David vermittelst Music curirte Saul.

Unter die harten Schläge, die uns Gott aus heiligen Ursachen zuweilen giebet, gehören auch die Krankheiten des Leibes. Von diesen kan man im eigentlichen Ver-



stande sagen, daß sie wehe thun. Daher war die Invention jenes Medico zu Padua eben nichts lächerliches, da er, indem er über seiner Haufs-Thüre die Krankheiten abbilden wollte, einen von vielen Hunden angefallenen Mann abmahlen liefs. Jeder von diesen Hunden hatte seinen eigenen Nahmen, und verrichtete dasjenige, was sein Nahme mit sich brachte. Der Hund Podagra bisse den Menschen in die Füße; der Hund Seitenstechen in die Lenden; der Stein in die Nieren; das Grimmen in den Bauch, und so fort. Bis endlich ein großer Schäfer-Hund, der das tägliche Fieber bedeuten sollte, den Mann gar zu Boden warff. Der Erfinder konnte leichte wissen (er brauchte eben keine sonderliche Experienz dazu), daß die Krankheiten mit dem Menschen nicht säuberlich zu verfahren pflegen. Zwar lassen sich die Schmertzen von der Geduld noch endlich überwinden, wenn auch schon die mit dem Leibe so genau verknüpfte Seele nicht wenig empfinden muß. Allein, wo die Krankheit hauptsächlich das Gemüthe angreiffet, da will die Gedult immer unten liegen; da kommen, die Leibes-Schmertzen dagegen in keine Vergleichung. Die innerliche Angst bricht in lauter Gebärden aus. Die Schrift führet uns in ein Lazareth solcher Kranken. Unter anderen treffen wir einen Königlichen und sonderlichen Patienten an. Saul ist sein Nahme. Von diesem heisset es: Der Geist des HErrn wiche von Saul, und ein böser Geist vom HErrn machte ihn sehr unruhig. Wo Gott abwesend und der böse Feind gegenwärtig ist, da muß fraglich eine Behausung alles Ubels seyn. Man kan sich den häßlichen Anblick dieses Mannes bey seinem Paroxismo fast einbilden. Die Augen verkehren sich, und springet, so zu reden, ein Feuer-Funke nach dem anderen heraus: Das Gesicht siehet zerzerret, daß man die wenigen Reliquien menschlicher Gestalt fast nicht mehr erkennet: Das Hertz wirfft als ein ungestümes und wütendes Meer den Schaum durch den Mund aus. Mißtrauen, Eifer, Neid, Haß und Furcht stürmen hefftig auff ihn zu. Vornehmlich weiset der aus seiner Hand immer fliegende Spiess, daß sein Hertz in voller Glut des Zornes stehen müsse. In Summa: Seine



Gemüths-Krankheit ist so groß, daß sich die Spur aller höllischen Qualen gar deutlich mercken lässet.

Es erkennet auch der geplagte König bey seinen lucidis intervallis, oder ruhigen Stunden, solches sein unbeschreibliches Ubel. Drum ist er bemühet, einen Mann zu finden, der ihn curiren könne. Aber ist auch bey einem so extra ordinairen Zufalle einige Hülfe zu hoffen? Von menschlichen Künsten durfte Saul sich nicht die geringste Hülfe versprechen. Dieweil aber Gott bisweilen durch Menschen Wunder zu thun pfeget; So schickt er ihm einen herrlichen Musicum, den vortrefflichen König David, und leget auf sein Harffen-Spiel eine ungemeine Krafft. Denn wenn Saul, so zu reden, in der heissen Bad-Stube der Traurigkeit schwitzet, und David nur ein Stückgen musiciert, so wird der König gleich wieder erquicket und zur Ruhe gebracht.

Also präsentiret die Sonata:

1. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit,
  2. Davids erquickendes Harffen-Spiel, und
  3. Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe.
-



### DRITTES KAPITEL.

---

#### Bernardo Pasquini, ein Zeitgenosse J. Kuhnaus.

Zu Massa de Valnevola (Toskana) wurde im Jahre 1637 Bernardo Pasquini<sup>1)</sup> geboren, der als einer der vortrefflichsten Orgel- und Klavierspieler seiner Zeit genannt wird. Er studierte unter Vittori und Antonio Cesti, doch war sein eigentlicher Lehrer augenscheinlich Pàlestrina, dessen Partituren der junge Bernardo mit größtem Eifer durchforschte. Er wurde zum Organisten von Santa Maria Maggiore in Rom ernannt, und nach der Inschrift des Denkmals, das ihm von seinem Neffen Bernardo Ricordati und seinem Schüler Bernardo Gaffi in der Kirche San Lorenzo in Lucina errichtet wurde, stand er einige Zeit im Dienste des Fürsten Battista Borghese. Die Inschrift des Denkmals lautet:

D. O. M.

»Bernardo Pasquino Hetrusco e Massa Vallis Nevolae Liberianae Basilicae S. P. Q. R. Organedo viro probitate vitae et moris lepore laudatissimo qui Excell. Jo. Bap. Burghesii Sulmonensium Principis clientela et munificentia honestatus musicis modulis apud omnes fere Europae Principes nominis gloriam adeptus anno sal. MDCCX. die XXII. Novembris S. Cecilae sacro ab Humanis excessit ut cujus virtutes et studia prosecutus fuerat in terris felicius imitaretur in coelis. Bernardus Gaffi discipulus et Bernardus

---

<sup>1)</sup> Meyer schreibt, daß er wahrscheinlich ein Sohn war von Ercole Pasquini (geboren um 1580), dem Vorgänger Frescobaldi an St. Peter in Rom.



Ricordati ex sorore nepos praeceptoris et avunculo amatissimo moerentes monumentum posuere. Vixit annos LXXII. menses XI. dies XIV.«

Pasquini genoß großen Ruf als dramatischer Komponist, und besonders erwähnt wird der Erfolg einer Oper, die man im Teatro Capranica in Rom aufführte während der Festlichkeiten, welche 1679 zu Ehren der Königin Christine von Schweden stattfanden. Nach Mendel schrieb er zwei wohlgelungene Opern, die eine zur Eröffnung des genannten Theaters, die andere für die erwähnten Festlichkeiten. Auch ein Oratorium *La Sete di Cristo* wurde von ihm komponiert. Sein Todesjahr war 1710.

»Aber«, wird man vielleicht fragen, »warum wird er in einem Buche erwähnt, das von der Sonate handelt?«

Es ist bekannt, daß er ein guter Klavierspieler war, und Tokkaten und Suiten von ihm sollen sich in einer Sammlung von Klavierstücken, die 1704 in Amsterdam erschien, befunden haben. *Fétis* berichtet sogar in seiner *Biographie Universelle des Musiciens*, daß er Klavier-sonaten geschrieben habe.

Hier seine Worte:

»Landsberg possédait un recueil manuscrit original de pièces d'orgue de Pasquini, dont j'ai extrait deux toccates, composées en 1697. Ce manuscrit est indiqué d'une manière inexacte dans le catalogue de la bibliothèque de ce professeur (Berlin, 1859) de cette manière: Pasquini (Bernardo) *Sonate pei Gravicembalo* (libro prezioso). Volume grosso *E scritto di suo (sua) mano in questo libro*. Ce même catalogue indique aussi de Bernard Pasquini: *Saggi di contrapunto* — Anno 1695. Volume forte. *E scritto di suo (sua) mano in questo libro*. Malheureusement ces précieux ouvrages sont passés en Amérique avec toute la bibliothèque musicale du professeur Landsberg.«

Ob diese wertvollen Bände wirklich nach Amerika gelangten, scheint fraglich. Jedenfalls sind sie jetzt sicher geborgen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Der erste Band enthält keine eigentlichen Sonaten, besteht vielmehr hauptsächlich aus Suiten, Tokkaten, Variationen und Fugen.



In der Geschichte der italienischen Instrumental-Musik ist Pasquini nicht viel mehr als ein bloßer Name. Der vierte Band der *Geschichte der Musik* von A. W. Ambros schließt mit folgenden Worten: »So ist uns von dem berühmten Meister nichts geblieben, als sein Name und seine stolze Grabschrift in San Lorenzo in Lucina.« Der Verfasser des Artikels »D. Scarlatti« in Sir George Groves *Dictionary of Music and Musicians* bemerkt, daß dieser berühmte Klavierspieler und Komponist als Schüler B. Pasquinis genannt wurde. Er hält dies jedoch für unwahrscheinlich, da Pasquini der Schule Palestrinas angehörte und im contrapunktischen Stile schrieb, während sich Domenico Scarlatti dadurch auszeichnet, daß er als erster die besonderen Eigentümlichkeiten des Klaviers studierte und einen freien Stil für dieses Instrument entwickelte.

Pasquinis Thätigkeit als Klavierspieler bekundet Mattheson. Er erzählt, daß bei seinem Besuche Roms im Orchester des Opernhauses Corelli Violine, Pasquini Klavier und Gattani die Laute spielte. Ferner erfahren wir aus dem Artikel Pasquini in dem erwähnten Lexikon von Grove, »daß er einen gewissen Einfluß auf deutsche Komponisten ausgeübt hat.« In C. F. Weitzmanns *Geschichte des Klavierspiels* finden einige Tokkaten von Pasquini Erwähnung, welche unter den »Toccates et suites pour le clavecin de M. M. Pasquini, Paglietti et Gaspard Kerle, Amsterdam, Roger, 1704« enthalten waren. Eine Tokkata (vermutlich zu diesen gehörig) publizierte J. Walsh in seiner

Second Collection  
of

Toccates, Vollentarys and Fugues  
made on purpose for the  
Organo and Harpsichord  
Compos'd by  
Pasquini, Polietti  
and others

The most Eminent Foreign Authors.

(Zweite Sammlung von Tokkaten, Präludien und Fugen für Orgel und Klavier, komponiert von Pasquini, Polietti und anderen berühmten fremden Autoren.)



Von Polietti,<sup>1)</sup> der Organist in Wien war, bevor J. S. Bach geboren wurde, giebt Emil Naumann einen interessanten Bericht in dem Artikel »Ein bisher unbekannt gebliebener Vorgänger Seb. Bachs unter den Italienern« (Neue Berliner Musikzeitung, Jahrgang 29 (1875).

Ohne Zweifel darf Pasquini in der Geschichte der Instrumental-Musik und der Sonate einen Platz beanspruchen, denn er verfaßte nicht nur Suiten, sondern auch Sonaten für Klavier oder, genauer gesagt, für zwei Klaviere. Einige derselben befinden sich im Britischen Museum zu London. Es sind drei Bände (Add. MSS. 31, 501—503). Auf dem Umschlage des ersten derselben steht:

»Ad Usum Bernardi Felicij Ricordati de Baggiano in Etruria.«

Dann folgt eine Bleistiftnotiz, die wahrscheinlich gemacht wurde, als die Werke in den Besitz des Britischen Museums gelangten. Dieselbe lautet in deutscher Übersetzung:

»Dieses sind Original-Manuskripte von der Hand Bernardo Pasquinis, 1637—1710, des größten italienischen Organisten, verfaßt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts für seinen Neffen B. Ricordati. Es sind die einzigen Manuskripte Pasquinis, die in Europa bekannt sind. Dieser Band hat am Schlusse das Datum 3. Dezember 1704; am Anfang 6. Mai 1703.«

Und nun zum Inhalt! Das erste Stück ist eine kurze Suite,<sup>2)</sup> bestehend aus einer Tastata (der alte Ausdruck für Präludium), einer Corrente und einer Aria; es beweist, daß Pasquini sich sowohl auf homophone wie polyphone Musik verstand. Dann folgt ein Stück in D-dur, überschrieben:

»A due Cembali, 1704, Bernardo Pasquini«.

---

<sup>1)</sup> Weitzmann und andere Schriftsteller schreiben Paglietti; es muß jedoch Polietti oder Poglietti heißen.

<sup>2)</sup> Anm. d. Übers. Gedruckt in einer Auswahl von Stücken Pasquinis, welche J. S. Shedlock (der Verfasser) vor kurzem herausgegeben hat. Der Titel dieser Sammlung lautet: »Selection of Pieces composed for the Harpsichord by B. Pasquini, edited by J. S. Shedlock. Novello, Ewer & Co.; London & New-York.



Es besteht aus drei Sätzen, wovon der erste mit Akkorden beginnt, denen fugale Imitation folgt. Hieran schließt sich ein Fugensatz, der wie der erste im  $\frac{4}{4}$  Takt ist. Der letzte Satz hat den  $\frac{6}{8}$  Takt. Alle drei sind aus derselben Tonart.

Die Noten sind für beide Klaviere auf gesonderten Systemen untereinander gesetzt (partiturartig). Nur die Bafsnoten sind ausgeschrieben, während die Oberstimmen durch Ziffern angedeutet sind. Zur Erklärung werden einige später gegebene Beispiele dienen.

Am Schlusse des letzten Satzes steht *fine* und auf der folgenden Seite ist ein neues Stück, das nur mit 2a bezeichnet ist und so anfängt:



Dies Thema erinnert an das Adagio aus dem zweiten Orgelkonzert von Bach



oder selbst an: »Along the Monster Atheist strode« (Einher der Gottesläugner schritt) aus Händels<sup>1)</sup> *Saul*. Die Sätze des zweiten Stückes sind in Struktur und Stil dem ersten ähnlich. Dann kommt ein Stück von leichterem Charakter in zwei Sätzen, augenscheinlich nur für ein Klavier bestimmt, denn es ist nur eine bezifferte Bafsstimme vorhanden. Am

---

<sup>1)</sup> Pasquini gehörte ohne Zweifel zu den vielen Komponisten, durch welche Händel beeinflusst wurde. Als letzterer, bevor er nach London ging, Italien besuchte, lernte er die beiden Scarlatti (Alessandro und Domenico), Corelli und andere berühmte Musiker in Rom kennen; ebenso Lotti und Stefani in Venedig. Sicherlich wird er in Neapel auch mit Pasquini bekannt geworden sein, dessen Name sich jedoch weder bei Schoelcher noch Rockstro findet. Von ersterem wird nur Gasparini, der ein Schüler Pasquinis war, erwähnt.



Anfang ist nur angegeben *Basso continuo*. Das nächste Stück ist überschrieben »3a Sonata«. Es ist aus D-moll und hat drei Sätze, die alle in dieser Tonart sind. Da nun alle übrigen Stücke für *zwei Klaviere* in diesem Bande als Sonaten benannt sind, und von den beiden ersten Stücken für zwei Klaviere das letzte als 2a (seconda) bezeichnet ist, so muß man annehmen, daß auch diese Sonaten waren. Das Stück für ein Klavier, welches zwischen der zweiten und dritten Sonate steht und, wie gesagt, leichteren Charakters war, ist demnach als Suite anzusehen. Nach der dritten Sonate folgt eine vierte, dann ein *Basso continuo* (der ausnahmsweise mehr Sätze enthält, als zu einer Suite zu gehören pflegen), und so geht es abwechselnd weiter bis zur 14. Sonate. Dann erscheint das letzte Stück in diesem Bande mit der Überschrift: »Si può fare a due Cembali« (für ein oder zwei Klaviere). Dies führt zu der Annahme, daß die vorhergehenden, mit *Basso continuo* bezeichneten Nummern für ein Klavier bestimmt waren. Die Tatsache ferner, daß sich Sätze in zweiteiliger Form unter den Sonaten nur vereinzelt, in den *Basso continuo*-Stücken jedoch häufig finden, ist ebenfalls ein Grund, die letzteren als Suiten zu betrachten.

Der Bau der dritten Sonate<sup>1)</sup> ist außerordentlich einfach. Der erste Satz, wahrscheinlich ein Allegro moderato, fängt mit einer kühnen, charakterischen Passage an, die im zweiten Takt vom zweiten Klavier wiederholt wird; Ansätze von Imitationen ziehen sich durch den ganzen Satz. Im siebenten Takte moduliert das Stück in die Dominante, im neunten in die Unterdominant-Tonart, in welcher das Anfangsthema wieder erscheint. Eine feierliche, antiphonale Passage führt zur Tonika zurück, worauf der Satz mit einer Cadenz, ähnlicher Art wie man sie bei Bach und Händel findet, abschließt. Das Adagio beginnt mit kurzen Phrasen, welche für beide Instrumente abwechseln. Ein neues Thema im parallelen Dur wird imitativ behandelt. Nach einer Rückkehr zum ersten Thema

---

<sup>1)</sup> Siehe in der bei Novello erschienenen Sammlung.



und einer Andeutung des zweiten Themas, wird noch ein Motiv eingeführt, doch schließt der Satz bald darauf.

Dieses Adagio erinnert stellenweise an die Duette »The Lord is a Man of War« (Der Herr ist der starke Held) und »Thou in thy Mercy« (Barmherzig führest Du Dein Volk) aus Händels *Israel in Egypten*. Der dritte Satz ähnelt in der Struktur dem ersten; die Musik ist breit und kräftig angelegt. Die Schluß-Takte mahnen an die Stringendo-Passage und die Presto-Takte in der Coda des Scherzos aus der neunten Symphonie. Natürlich ist zu bedauern, daß nur die Baßstimme für jedes Instrument vorhanden ist. (Der Band war, wie gesagt, für Ricordati bestimmt, und es ist anzunehmen, daß Onkel und Neffe die Sonaten zusammen spielten.) Musiker können sich jedoch den bezifferten Baß ausschreiben und auf diese Weise einen Begriff des Ganzen gewinnen. Die Ziffern geben einen Umriss dessen, was im Geiste des Komponisten vorhanden war. Diese Bässe, gleich manchen von Bach und Händel, welche den Komponisten, die sie setzten, so klar und einfach schienen, werden immer mehr oder weniger ein *cruce criticorum* bleiben. Es muß noch bemerkt werden, daß alle drei Sätze, wie bei einigen Sonaten Corellis, aus der gleichen Tonart sind.

Wir geben nachstehend die ersten Takte der drei Sätze des Stückes für ein oder zwei Klaviere:

The image shows three staves of musical notation, likely for a single melodic line on a keyboard instrument. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a 'SOLO.' marking above the first measure. The second staff continues the melody, also with a treble clef and one sharp, and is marked 'etc.'. The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), and is also marked 'etc.'. The notation includes various fingerings (e.g., 6, 5, #) and dynamic markings (e.g., t, b6).





Die übrigen Sonaten entsprechen mehr oder weniger dem Muster der beschriebenen. Die anderen beiden Bände enthalten Suiten, Aires mit Variationen, Arias und eine Anzahl bezifferter Bässe, die augenscheinlich als Studien dienten.

Bevor wir dieses kurze Kapitel schließen, sei noch etwas über den Stand der italienischen Klaviermusik zu Anfang des 18. Jahrhunderts gesagt. Ein neuerer Schriftsteller macht die Bemerkung, daß »Domenico Scarlatti mit voller Rüstung in die Geschichte zu springen scheine.« Allein schon sein Vater, der berühmte Opernkomponist, schrieb Stücke für Klavier, ebenso dessen Schüler, Gaëtano Greco, der ihm als Professor des »Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo« (Neapel) 1717 folgte. Der Einfluß des Lehrers ist in der Musik dieses Schülers unverkennbar, und wenn man nach dem im Verhältnisse zu Domenico Scarlatti so viel einfacheren Stile Grecos<sup>1)</sup> schließen darf, so gehörte auch er zu den Vorläufern. Greco soll um 1681 geboren sein. D. Scarlattis Geburtsjahr war 1683. Dies beweist natürlich nichts für die Entstehungszeit der Kompositionen beider. Grecos Klaviermusik besitzt Charakter und Anmut, und es ist daher zu verwundern, daß weder im *Trésor des Pianistes*, den *Maîtres du Clavecin*, noch in Pauers Sammlung *Alte Meister* Stücke von ihm Aufnahme gefunden haben.

Wir gaben diesem Kapitel die Überschrift »Ein Zeitgenosse Kuhnaus.« Letzterer veröffentlichte alle Sonaten, die wir von ihm kennen, bis zum Jahre 1700, während die Pasquini-Sammlung 1703—1704 datiert war. Zu jener Zeit zählte aber Pasquini bereits über 60 Jahre, und es ist daher wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß er als Komponist von Klaviersonaten thatsächlich ein Vorgänger des deutschen Meisters war.

---

<sup>1)</sup> Siehe Collection of Pieces by Gaëtano Greco (Novello).



## VIERTES KAPITEL.

---

### Emanuel Bach und einige seiner Zeitgenossen.

Carl Philipp Emanuel, der dritte Sohn J. S. Bachs, wurde geboren zu Weimar am 8. oder 14. März 1714 und starb in Hamburg am 14. Dezember 1788. Er studierte bei seinem Vater Komposition und Klavierspiel. Sein Bruder, der vier Jahre ältere Wilhelm Friedemann, genoss den gleichen Unterricht, erlernte aber auch noch das Violinspiel bei J. G. Graun. Emanuels Interesse blieb auf ein Instrument concentrirt, ein Umstand, dem wir wohl seine zahlreichen Klaviersonaten verdanken, die unseren großen Komponisten Haydn, Mozart und Beethoven als Wegweiser dienten. In seinem 21. Jahre verließ Emanuel (1735) das Vaterhaus, um in Frankfurt a. O. Jurisprudenz zu studieren. Drei Jahre später ging er jedoch nach Berlin und trat als Klavierspieler in den Dienst Friedrichs des Großen. Schon im Elternhause sah und hörte der junge Studiosus manchen berühmten Musiker, denn er erzählt selbst, daß kein Tonkünstler von irgend welcher Bedeutung Leipzig passierte, ohne seinen Vater aufzusuchen, der ebenso berühmt als Komponist wie als Orgel- und Klavierspieler war. In gleicher Weise kam er später am Hofe des preussischen Königs mit den bekanntesten Musikern der Zeit in Berührung, von denen hier nur C. H. Graun (der Komponist des »Tod Jesu«) und Georg Benda<sup>1)</sup> erwähnt seien. Graun

---

<sup>1)</sup> Alle vier Söhne Hans Georg Bendas (Franz, Johann, Georg und Joseph) waren vortreffliche Musiker und Mitglieder der Kapelle Friedrichs des Großen. Georg, der dritte, der Komponist von *Ariadne* und *Medea*, zweier Duodramen, welche Mozarts Aufmerksamkeit erregten, war indessen der Bedeutendste.



stand schon im Dienste Friedrichs, als letzterer noch Kronprinz war. Interessant wäre es zu erfahren, welche speziellen Einflüsse auf Emanuel wirkten, bevor er 1742 seine ersten Sonaten herausgab. Einen Begriff von der Musik dieser Periode giebt uns die im Einleitungs-Kapitel erwähnte Sammlung von Symphonien<sup>1)</sup> und Sonaten (Leipzig 1763), und es ist wohl möglich, daß viele Nummern derselben geschrieben wurden, bevor E. Bach seine ersten Werke veröffentlichte. Auch die Sammlung »Vermischte Klavierstücke für geübte und ungeübte Spieler« von Georg Benda sei hier genannt. Sie enthält manches Interessante, wozu besonders die Sonate in C-moll zu zählen ist. Der Charakter der Musik, wie auch der Klaviersatz erinnern beständig an E. Bach.

Benda, der 1721 geboren war, trat 1742 in die Kapelle des großen Königs und war bald als gediegener Klavierspieler bekannt. Leider lassen sich die Daten seiner einzelnen Kompositionen nicht mehr ausfindig machen, und es ist daher nicht festzustellen, ob Benda ein Nachahmer Bachs war oder *vice versa*. Die ganze Sammlung erschien in Gotha 1780.

Der italienische Geschmack, welcher die Musik am preussischen Hofe beherrschte, übte zweifellos erheblichen Einfluß auf Bach und sicherlich zu seinem Besten. Der strenge Kontrapunkt der norddeutschen Schule und die süße Melodik des sonnigen Südens verbanden sich mit glücklichem Erfolge.

Man spricht von E. Bachs Sonaten gewöhnlich en bloc. Vergleicht man indessen die früheren mit den späteren, so findet man interessante Unterschiede und Beweise der Fortentwicklung. Leider zeigt aber die Künstlerlaufbahn dieses Komponisten nicht jenes beständige, regelmäßige Vorwärts-

---

<sup>1)</sup> Die Symphonien scheinen dreisätzige Ouvertüren zu sein, die für Klavier transkribiert wurden. Der Regel nach haben die als »Symphonien« benannten Stücke dieser Sammlung keine Doppel-Taktstriche, und daher auch keine Wiederholung im ersten Satz. Eine »Symphonie« von E. Bach wird in den Six Lessons for Harpsichord, die in London im 18. Jahrhundert erschienen, als »Sonate« bezeichnet.



schreiten, das wir bei J. S. Bach und bei Beethoven finden. C. H. Bitter, sein Biograph und enthusiastischer Verehrer, muß auch bekennen, daß er ein praktischer Kopf war und manches Stück schrieb, um Schülern und Dilettanten damit zu gefallen, während er gelegentlich auch pekuniären Gewinn im Auge gehabt haben mag.

*in Intro*  
Aus seiner frühesten Periode nennen wir die dem Könige von Preussen gewidmeten »Sei Sonate per Cembalo« 1742 und die »Württemberg Sonaten« 1745; aus der mittleren Periode die »Sechs Sonaten für Klavier mit veränderten Reprisen« (Berlin 1760) und die »Sechs leichten Sonaten« (Leipzig 1766); aus der letzten die Sechs Sammlungen von »Sonaten für Kenner und Liebhaber« (Leipzig von 1779—1784). Bezüglich der letztgenannten muß jedoch daran erinnert werden, daß einige von verhältnismäßig frühem Datum sind. So wurde die dritte Sonate der dritten Sammlung, eines der schönsten Werke Bachs, schon 1763 geschrieben, während die Kollektion erst 1781 erschien. Eine Tabelle der Daten geben wir später.

Vergleicht man einige der besten Sonaten, die nach 1760 entstanden, mit den früheren, so findet man bei den ersteren Themen von ausgeprägterem Charakter, sowie Sätze von größerem Umfange. Übung hatte auch den Stil verbessert und der spätere Bach kehrte zum Hauptthema nicht mehr auf eine so unerwartete und regellose Weise zurück, wie das folgende Beispiel zeigt:

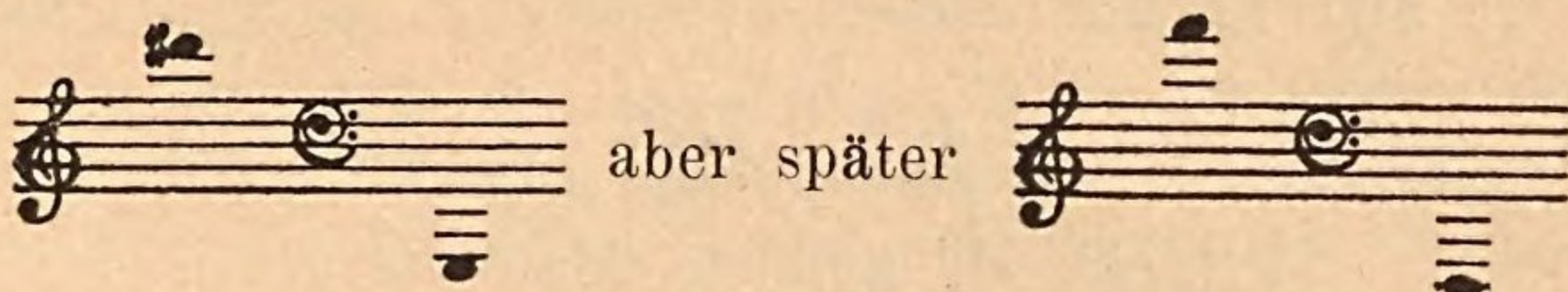
Friedrich - Sonate. Erster Satz.



7 In diesen »Friedrich - Sonaten« giebt sich noch keine Neigung zur Enharmonik oder anderen überraschenden Modulationen kund, wie Bach sie später entfaltete. Was das Technische betrifft, so sind Oktaven und weite Griffe ver-

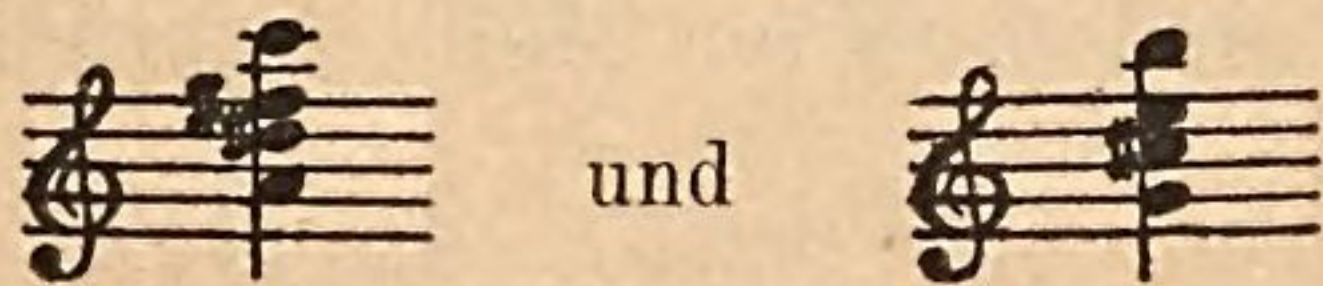


hältnismäßig selten,<sup>1)</sup> Tonleiter-Passagen in beschränkter Zahl vorhanden. Wie Beethoven machte Bach von hinzugesetzten Noten Gebrauch. 1742 waren seine höchsten und tiefsten Töne



Wir stellten in unserer Einleitung fest, daß inbezug auf die Zahl der Sonatensätze ein Wechsel eintrat zwischen 1683, dem Jahre, in welchem Corellis erste Sonaten erschienen, und 1740, da Bach seine erste Sammlung komponierte. Wir sagten, daß Corelli zwar auch Sonaten in drei Sätzen geschrieben hat, seine gewöhnliche Zahl aber vier war, während E. Bach erstere vorzog. Der Wechsel geschah zum Teil wohl durch die Einwirkung des Concerts. Von E. Bach an können wir die einzelnen Glieder in der Kette der Entwicklung nachweisen: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. Zwischen Kuhnau, dem ersten Komponisten von Klaviersonaten, und E. Bach stand freilich noch Pasquini, dessen Sonaten auch drei Sätze hatten; doch ist nicht nachgewiesen, daß Bach letztere kannte. So interessant Kuhnau auch als musikalisches Phänomen ist, um die Erscheinung Bachs zu erklären, brauchte er nicht zu existieren. J. S. Bach kannte und bewunderte zweifellos die »Bibelsonaten«, doch mag ihn die Formlosigkeit derselben und ihre tonmalerische Tendenz abgestoßen haben. Vielleicht machte er seine Söhne nicht damit bekannt aus Furcht, sie könnten dadurch auf Irrwege geraten. Wie wir schon erwähnten,

<sup>1)</sup> Eigentümlicherweise sind in keiner der späteren Sonaten so weitgriffige Akkorde, wie die beiden auf Seite 29 der sechsten »Friedrich - Sonate«



die natürlich arpeggiert werden.

Klavier - Sonate.



scheint er selbst für einige Zeit dem Einflusse Kuhnaus nachgegeben zu haben, doch war dies, wie seine späteren Meisterwerke uns zeigen, nicht von längerer Dauer.

Das Titelblatt der Sonaten, welche E. Bach 1740 komponierte und 1742 Friedrich dem Großen widmete, lautet:

Sei Sonate  
per Cembalo  
che all' Augusta Maestà  
di  
Frederico II.  
Rè di Prussia  
D. D. D.  
l'Autore  
Carlo Filippo Emanuele Bach  
Musico di Camera di S. M.  
Alle spese di Balth. Schmid  
in Norimberga.

In der ganz gehorsamen Widmung beschreibt er sie als Werke »dal debolissimo Talento mio.« Für unsere Zwecke sind diese Sonaten, als die ersten Bachs, von besonderem Interesse. Ihre Reihenfolge ist diese:

|                |                                       |
|----------------|---------------------------------------|
| Sonate 1, in F | Poco Allegro, Andante, Vivace.        |
| » 2, » B       | Vivace, Adagio, Allegro assai.        |
| » 3, » E       | Poco Allegro, Adagio, Presto.         |
| » 4, » C moll  | Allegro, Adagio, Presto.              |
| » 5, » C       | Poco Allegro, Andante, Allegro assai. |
| » 6, » A       | Allegro, Adagio, Allegro.             |

Die Anfangs- und Schlusssätze aller sechs Sonaten sind zweiteilig. In den fünf Sonaten aus Dur schließt der erste Teil in der Dominant-Tonart, in No. 4, die aus Moll ist, im parallelen Dur. Der erste Satz gehört bei allen der älteren Sonatenform an, d. h. der zweite Teil beginnt mit dem Hauptthema oder aber einer kurzen Andeutung desselben und kehrt nach kurzer Durchführung und Modulation zur ersten Tonart und dem ersten Motiv<sup>1)</sup> zurück. Die Schlufs-

---

<sup>1)</sup> Mit Ausnahme der fünften, die übrigens lange Zeit für eine Komposition des älteren Bach gehalten wurde und als solche bei J. C. Westphahl & Co. erschien. Die Rückkehr zum ersten Thema finden wir schon in den Sonaten für Violine und Klavier von G. P. Telemann (Amsterdam 1718).







Der Wiederkehr des Hauptthemas geht ein unerwartetes Auftreten der Anfangstakte voran — ein erstes Zeichen jenes Humors, der in späterer Zeit in Bachs Musik ein hervorragender Zug war. Auch das Thema selbst, welches den ersten Takten folgt, ist auf originelle Art behandelt. Die Mittelsätze der Nummern 2, 3, 5 und 6 sind aus dem verwandten Moll, der von No. 1 aus dem tonischen Moll und der von No. 4 (C-moll) aus dem parallelen Dur. No. 1, zweimal von einem Recitativ (Oberstimme und bezifferter Baß)<sup>1)</sup> unterbrochen, ist würdevoll, dabei zart und von origineller Form. Das Adagio von No. 3 in Cismoll ist ein Satz von eigentümlichem Reiz. Er beruht auf Imitation, doch, obwohl im alten Stil, steckt etwas von einem neuen Geist oder vielmehr — denn es giebt nichts Neues unter der Sonne — etwas von jenem alten Florentiner Geist darin, der die Musik für einige Zeit von den Fesseln der Polyphonie befreite. Der Genius J. Seb. Bachs errang den Sieg über die Form und erschöpfte thatsächlich den Fugenstil. Aus den geschickten, dabei jedoch trockenen Fugen seiner Zeitgenossen und besonders seiner Nachfolger spricht gewissermaßen das unabweisliche Bedürfnis nach einer Neugestaltung der Form. Das genannte Adagio ist in seiner Art eine zarte, mit Trauer gemischte Erinnerung an des Komponisten unsterblichen Vater.

Die leichten, lebhaften Schlusssätze bedürfen keiner Beschreibung. Die Sonaten sind durchgehend in zwei oder drei Stimmen geschrieben; gelegentlich finden sich Akkorde, wodurch vorübergehend eine Vermehrung der Stimmenzahl eintritt. Da diese Sammlung wenig bekannt zu sein scheint, haben wir sie mehr im Detail betrachtet.

In der dritten Kollektion von Marpurgs »Klavierstücken« (1763) befindet sich eine Sonate von E. Bach in

---

und Nachfolger Emanuels war. In seinen weiten, schnellen Arpeggios und anderen blühenden Passagen ist er E. Bach voraus. Sein zweites Arioso mit zwölf Variationen verdient die Beachtung aller Pianisten, die nach Ungewöhnlichem trachten. Es sind Züge darin, die stark an Beethovens 32 Variationen in C-moll erinnern. Auch vom Charakter des Themas kann man dies sagen.

<sup>1)</sup> Auch in einer Sonate von Müller findet sich ein Recitativ.



D-dur, die auch im Jahre 1740, aber früher als die »Friedrich-Sonaten« entstand. C. H. Bitter sagt darüber, daß, wenn das Datum nicht bekannt wäre, man leicht auf eine spätere Zeit schließen würde. Der erste Satz erinnert an den klaren und kühnen Stil Beethovens. Bitter macht auf die Freiheit und Ungezwungenheit im Gedankenausdruck, den melodiösen Charakter des Andante und den Humor des Finale aufmerksam. Er hätte noch erwähnen können, daß auch die Schreibart auf eine spätere Zeit zu deuten scheint.

1745 (?) <sup>1)</sup> erschienen die »Württemberg-Sonaten«, so genannt, weil Bach sie seinem Schüler dem *Duca di Württemberg e Teckh* (wie es auf dem Titelblatte der Originalausgabe heißt) gewidmet hatte. Sie waren dem Herzog zugeeignet aus Dankbarkeit für die zahlreichen Beweise von Gunst, die er dem Komponisten hatte zu teil werden lassen zur Zeit, »als er die Ehre hatte, ihm in der Musik Unterricht zu erteilen.«

Von diesen Sonaten waren uns nur jene beiden zugänglich, welche im »Britischen Museum« aufbewahrt sind. Vermutlich sind jedoch die übrigen von ähnlichem Charakter.

No. 1 in Es-dur beginnt mit einem Adagio, dem ein Allegro assai (Es-dur) und dann ein Menuett mit Trio folgt; letzteres ebenfalls in Es-dur. Der erste und zweite Satz sind in der alten, zweiteiligen Form; das Allegro zeigt den Einfluß Scarlattis. Das Menuett ist frisch und gefällig. Augenscheinlich nahm Bach hier den Standpunkt ein, das Stück mehr als Suite, denn als Sonate anzusehen. No. 2 in B-dur ist von ähnlichem Bau und Charakter. Beide Sonaten sind der Form nach alt, hinsichtlich der Themen und der Schreibart aber moderner als die »Friedrich-Sammlung«. In letzterer ist eine Solidität, die wir hier nicht finden und an deren Stelle Leichtigkeit, beinahe Frohsinn getreten ist. Es macht den Eindruck, als seien diese Sonaten ausdrücklich zum Amusement des Herzogs geschrieben. Die schnellen Sechzehntel-Passagen (in No. 1) und die Kreuzung der Hände (in No. 2) drücken mit Entschiedenheit eine Anlehnung an Scarlatti aus. Die außer-

---

<sup>1)</sup> Siehe die Vorrede des Verfassers.



ordentlich leichten und anmutigen Menuetts zeigen uns die Verwandtschaft Bachs mit Haydn.

In einem Briefe an Forkel vom 10. Februar 1775 schreibt Bach wie folgt:

»Die 2 Sonaten, welche Ihren Beyfall vorzüglich haben, sind die einzigen von dieser Art, die ich je gemacht habe. Sie gehören zu der, aus dem H-moll, die ich Ihnen mitschickte, zu der aus dem B, die Sie nun auch haben, und zu 2en aus der Hafner-Würtembergischen Sammlung, und sind alle 6 anno 1743, im Töplitzer Bade von mir, der ich damahls sehr gicht-brüchig war, auf einem Claviacord mit der kurzen Octav verfertigt.«<sup>1)</sup>

Es wäre interessant zu erfahren, welche beiden Sonaten »die einzigen von dieser Art, die ich gemacht habe,« sind. In dem Katalog über Bachs Nachlaß, der zwei Jahre nach seinem Tode erschien, sind die Anfangstakte einer Sonate in H-moll angegeben, die er 1743 in Töplitz komponierte.



Vermutlich war dies die eine der in jenem Briefe erwähnten Sonaten.

1760 gab Bach »Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen« heraus, die der Prinzessin Amalie von Preußen gewidmet waren. In der Vorrede sagt der Komponist: »Das Verändern ist heutzutage unentbehrlich.« Er beklagt sich, daß die Spieler nicht mehr die Geduld hätten, das erste Mal die vorgeschriebenen Noten zu spielen und daß sie unzeitige Veränderungen machten wider den Satz, den Affekt und das Verhältnis der Gedanken unter sich. Diese So-

---

<sup>1)</sup> Eine Sammlung von 6 Sonaten E. Bachs ist in dem *Trésor des pianistes*, und es heißt, daß dieselben 1744 in Nürnberg veröffentlicht wurden. Sie sind ebenfalls dem Herzog von Württemberg gewidmet und auch als Op. 2 bezeichnet. Bitter erwähnt in der Biographie »Die Söhne Sebastian Bachs,« diese, aber nicht die anderen.



naten sind von besonderem historischen Interesse. Die Vorrede, sowie die augenscheinliche Notwendigkeit ergänzender Noten (mittlere Stimmen) an verschiedenen Stellen, besonders in den langsamen Sätzen, beweisen uns, daß von E. Bachs Musik in unseren Tagen vieles nur toter Buchstabe ist. Wir stehen hier einer Frage gegenüber, die bei ähnlicher Gelegenheit viel Widerstreit der Meinungen erfahren hat. Alle vernünftigen Musiker stimmen darin überein, daß etwas geschehen müsse, damit E. Bachs Musik zu ihrer vollen Wirkung gelangen könne. Nach der Ansicht mancher Autoritäten dürften nur einige Zusätze gemacht werden, die streng im Geiste der damaligen Musik gehalten sein müßten. Andere dagegen möchten die Musik modernisieren. Sie halten es für richtiger, die Musik des achtzehnten Jahrhunderts in das Gewand des neunzehnten zu kleiden, anstatt den heutigen Ohren die ausgeflickte Musik einer verschwundenen Epoche zuzumuten. Der zweite Vorschlag dürfte von allen klassisch gesinnten Musikern nicht gebilligt werden, während der erste mit einigen Modifikationen wohl auf allgemeineren Beifall zu rechnen hätte. Die Schreibart kann dem Geiste nach einem verflossenen Zeitalter getreu bleiben, aber die Musik muß sich den heutigen Instrumenten anpassen, deren Klang, Umfang etc. von den früheren sehr verschieden ist. Dieser Gesichtspunkt sollte bei etwaigen Bearbeitungen (auch bezüglich der Verzierungen) nicht außer Acht gelassen werden.

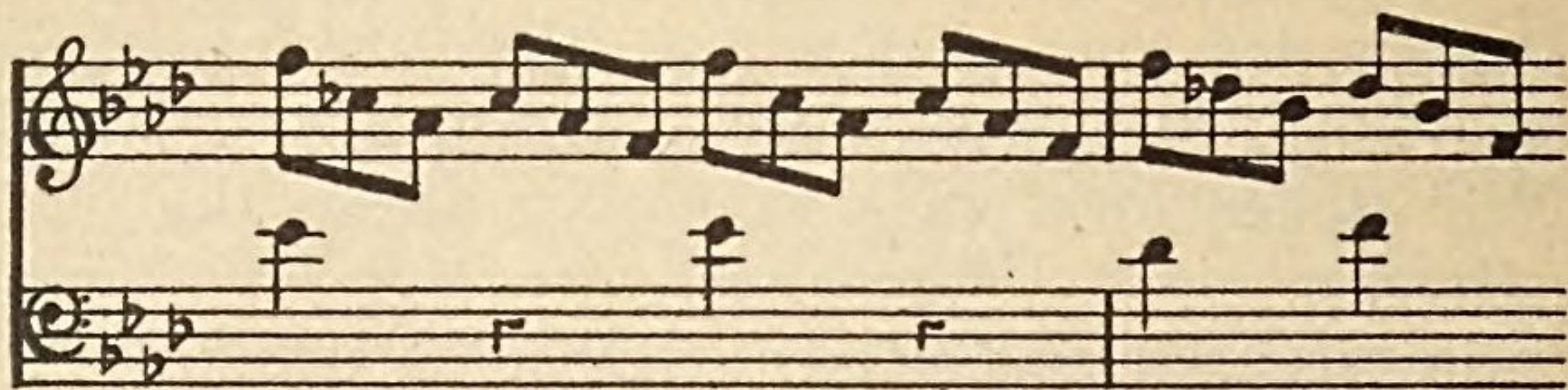
Ein gewisser Spielraum müßte dem Herausgeber freilich gewährt sein, denn die Beobachtung unumstößlicher Regeln dürfte sich bei dieser diffizilen Aufgabe als unmöglich erweisen. Hans von Bülow hat sechs Sonaten von E. Bach<sup>1)</sup> bearbeitet und so vertraut derselbe auch mit der Schreibart des Komponisten war, das Bestreben, diese Stücke in möglichst günstigem Lichte erscheinen zu lassen, hat ihn doch bisweilen zu Änderungen verleitet, die selbst der weitherzigste Richter nicht billigen dürfte. Wir wollen

---

<sup>1)</sup> Sechs ausgewählte Sonaten für Klavier allein von Carl Philipp Emanuel Bach bearbeitet und mit einem Vorwort herausgegeben von Hans von Bülow (Peters, Leipzig).



hiervon ein Beispiel geben. In der dritten Sonate (F-moll) der dritten Sammlung änderte er folgende Stelle:



Bülow setzte anstatt des Ces in der zweiten Hälfte des ersten Taktes ein C, um hierdurch den harten Übergang zum folgenden B-moll zu mildern. Dieselbe Stelle erregte schon hundert Jahre früher Forkels Aufmerksamkeit, welcher gestand, daß er dieselbe, außer ihrer Verbindung mit dem Ganzen betrachtet, nicht schön gefunden habe. Er sagt jedoch, daß er sich die Intention des Komponisten überlegt habe und zu dem Schlusse gekommen sei, daß Bach in diesem Allegro den Ausdruck eines gewissen Unwillens beabsichtigt habe. Er fragt daher: »Aber wer findet auch wohl die harten, rauhen und heftigen Äußerungen eines zornigen und mutwilligen Menschen schön?«<sup>1)</sup>

In diesem Falle war Forkel der Meinung, daß die harte Modulation das geeignete Mittel war, um darzustellen, was der Komponist ausdrücken wollte. Die natürliche historische Ordnung scheint sich hier umgekehrt zu haben. Man hätte erwarten sollen, daß Forkel die Musik vom abstrakten, Bülow dagegen vom poetischen Standpunkte aus betrachten würde! C. H. Bitter verdammt Bülows Änderungen auch aus rein musikalischen Gründen. Er sagt: »Man sollte selbst an den Schwächen großer Meister, zu denen die hier genannten Stellen nicht einmal zu rechnen sind, noch weniger an deren besonderen Eigentümlichkeiten Änderungen vornehmen. Was würde aus Beethoven werden, wenn jeder Musikgeneration das Recht zugestanden werden sollte, hier und dort nach individuellem Ermessen Härten

---

<sup>1)</sup> In ähnlicher Weise empfindet er in dem Andante Betrachtung und Überlegung, in dem Andantio die daraus entstandene melancholische Beruhigung.



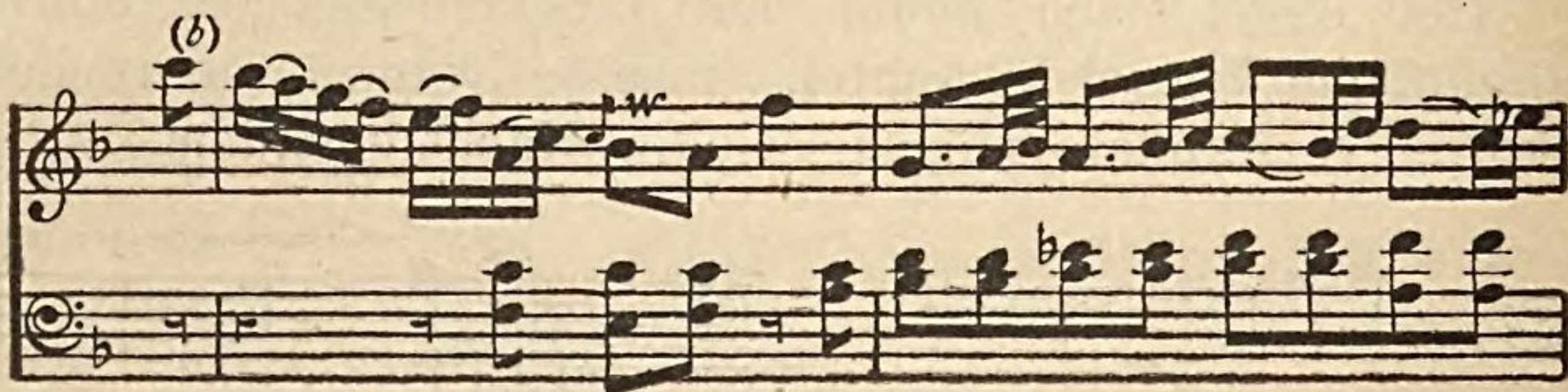
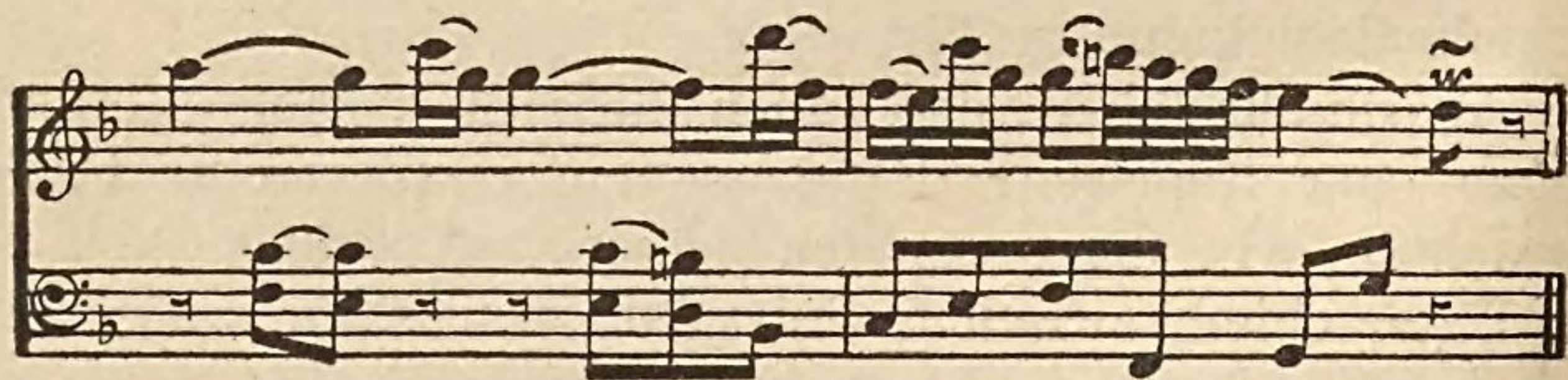
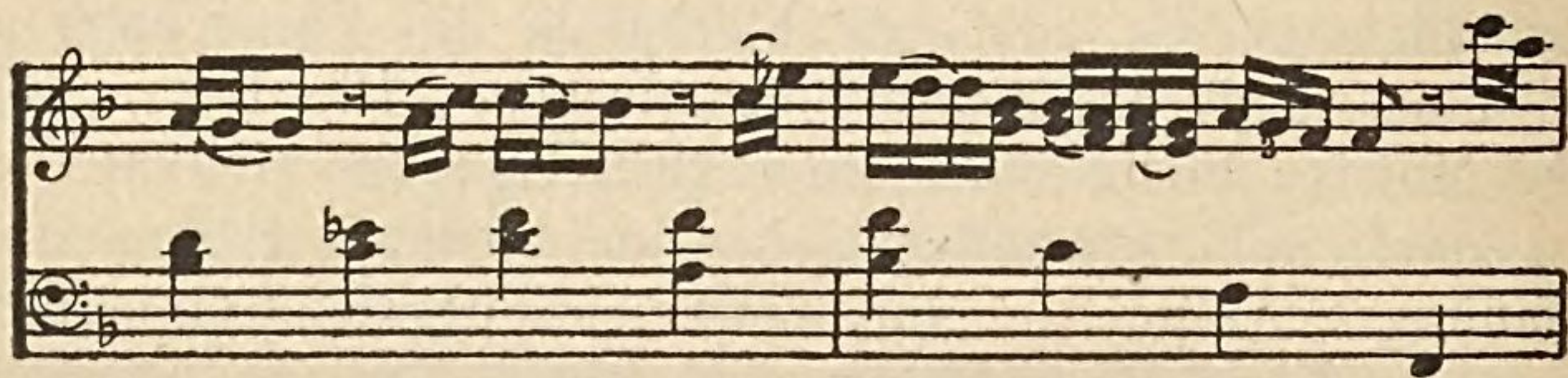




oder manchmal kleine Abweichungen eintreten wie



In der Oberstimme sind die Veränderungen ähnlich, wie man sie in den Variationen Haydns und Mozarts findet. Wir geben als Beispiel einen kurzen Abschnitt der Sonate No. 1. Zuerst kommen die 5 Takte des Allegretto, wie sie anfangs auftreten, darauf die Reprise:







Die Publikation der sechs Leipziger Sammlungen von Sonaten etc. begann 1779, doch hatte Bach schon 13 Jahre früher »Sechs leichte Klaviersonaten« herausgegeben, die in mancher Hinsicht eigentümlich sind. Der erste Satz von No. 6 hat keine Wiederholung des ersten Teiles. Er besitzt eine Coda, die auf dem Dominantakkord innehält und der ein Andantino folgt. Dieser zweite in Form und Modulation seltsame Satz schließt auf der Dominante von F, welche unmittelbar zum Presto hinüberführt. Der Anfang des Larghetto von No. 2



war vielleicht das Urbild für manches Thema unserer klassischen Meister.

Diejenigen Werke, durch welche E. Bach am bekanntesten ist, sind die sechs Kollektionen von Sonaten, Rondos und Phantasien, die in Leipzig zwischen 1779 bis 1787 (Bach starb 1788) herauskamen.

Die erste Sammlung hat den Titel »Sechs Clavier-sonaten für Kenner und Liebhaber« und enthält auch tatsächlich nur sechs Sonaten. Doch schon der zweiten und dritten Sammlung wurde auf dem Titelblatt »nebst einigen



Rondos« und den übrigen der Zusatz »und freye Fantasien« beigefügt. Um weiterhin darauf bezug nehmen zu können, geben wir hier das Verzeichnis der Sonaten

|        | Coll. |                          |      |          |  |
|--------|-------|--------------------------|------|----------|--|
| (1779) | 1     | Sonate in C              | 1773 | Hamburg. |  |
|        | »     | » » F                    | 1758 | Berlin.  |  |
|        | »     | » » H moll               | 1774 | Hamburg. |  |
|        | »     | » » A (Bülow No. 3)      | 1765 | Potsdam. |  |
|        | »     | » » F                    | 1772 | Hamburg. |  |
|        | »     | » » G (Bülow No. 4)      | 1765 | Potsdam. |  |
| (1780) | 2     | » » G                    | 1774 | Hamburg. |  |
|        | »     | » » F                    | 1780 | Hamburg. |  |
|        | »     | » » A (Bülow No. 2)      | 1780 | Hamburg. |  |
| (1781) | 3     | » » A moll               | 1774 | Hamburg. |  |
|        | »     | » » D moll (Bülow No. 5) | 1766 | Potsdam. |  |
|        | »     | » » F moll (Bülow No. 1) | 1763 | Berlin.  |  |
| (1783) | 4     | » » G                    | 1781 | Hamburg. |  |
|        | »     | » » E moll               | 1765 | Berlin.  |  |
| (1785) | 5     | » » E moll               | 1784 | Hamburg. |  |
|        | »     | » » B                    | 1784 | Hamburg. |  |
| (1787) | 6     | » » D                    | 1785 | Hamburg. |  |
|        | »     | » » E moll               | 1785 | Hamburg. |  |

Eine genaue Analyse dieser 18 Sonaten wäre ohne zahlreiche Notenbeispiele kaum möglich. Es ist daher für den Verfasser leichter und für den Leser unterhaltender, eine Freye Fantasie-Beschreibung, in der natürlich der Nachdruck auf diejenigen Punkte gelegt werden wird, welche mit dem Zwecke unserer Darstellung im Zusammenhange stehen.<sup>1)</sup>

Was zunächst die Tonalität betrifft, so finden sich einige Sonderbarkeiten. Als Beethovens erste Symphonie erschien, waren die Anfangstakte der Einleitung den da-

---

<sup>1)</sup> Die Zahl der Sonaten nahm mit jeder neuen Sammlung ab; die erste hatte sechs, dann folgten drei, zuletzt nur zwei. Man beachte übrigens die Daten der Komposition in obigem Verzeichnis. Das spätere Datum der Herausgabe ist kein Beweis für ein späteres oder gereifteres Werk. So wurde z. B. von den drei schönen Sonaten der dritten Kollektion (die alle zur Bülow-Ausgabe gehören) die erste 18, die zweite 15, die dritte 7 Jahre vor der Publikation komponiert.



maligen Pädagogen ein Stein des Anstoßes. Zweifellos war das Werk aus C-dur. Anstatt aber mit dem tonischen Dreiklange zu beginnen, führte der Komponist erst durch die Tonarten der Unterdominante, des parallelen Moll und der Oberdominante dorthin. Kein Wunder, daß ein derartiges Verfahren die konventionellen Geister in Erstaunen setzte und sich kritische Stimmen erhoben, die Beethoven davor warnten, »eigene Wege zu wandeln.« Aber auch sein Vorgänger E. Bach hatte sich vom schulmeisterlichen Pfade entfernt. Im ersten Bande (von 1779) ist die fünfte Sonate (wie aus dem ganzen Satze mit Ausnahme der beiden ersten Takte ersichtlich) aus F-dur, der erste Takt aber aus C-moll (Moll der Dominante) und der zweite aus D-moll (parallele Molltonart).



Sicherlich gab es auch zu Bachs Zeiten Anhänger strenger Gesetzmäßigkeit, denen ein derartiges freies Vorgehen tollkühn erschienen sein muß. Bach war augenscheinlich in wagemutiger Stimmung, als er dies schrieb. Der langsame Mittelsatz in D-moll fängt mit einer Umkehrung des Nonenakkordes an, und das Finale in F-dur beginnt so





Von dem Charakter der ersten Hälfte der zweiteiligen Sätze war bereits im Einleitungskapitel die Rede. Was die Durchführung betrifft, so sind Bachs Sonaten nach einer Richtung hin besonders auffallend. Der Komponist scheint sich vom Fugenstil entschieden losgesagt zu haben und befand sich nun vermutlich in einer gewissen Verlegenheit. Gleich den früheren Florentiner Reformatoren brach er mit der Vergangenheit, und zwar mit einer bedeutenderen als jene. Auch er hatte wie diese mit der Bildung neuer Formen zu thun. Nicht die Musik der ersten Opern, sondern der Geist, welcher sie entstehen liefs, erregt heute unsere Bewunderung. Ebenso müssen wir bei Bach, besonders im Hinblick auf die fernere geschichtliche Entwicklung, den Willen oft für die That nehmen.

Wir begegnen bisweilen einer Durchführung nach der Manier Scarlattis. Phrasen oder Figuren, die aus dem ersten Teil übernommen sind, werden auf verschiedenen Stufen der Tonleiter wiederholt, andere Phrasen werden erweitert, Einzelheiten aus dem Hauptthema zu Passagen ausgedehnt etc. Der kurze Durchführungsteil der Sonate in G (Sammlung 6) bietet Beispiele für die drei genannten Methoden. Wie Scarlatti war auch Bach Meister auf seinem Instrument, und selbst wenn er — was auch von Mendelssohn behauptet wird — nichts Erhebliches zu sagen hatte, so verstand er immer, es gut zu sagen. Bachs Ansehen leidet freilich durch den unvermeidlichen Vergleich mit Beethoven, und die Thatsache, dafs wir von diesem volle Kunde haben, nicht aber von jenem, verschärft noch den Unterschied. Bach hat mit Beethoven viel Gemeinsames. Wie bei letzterem finden wir häufig ein plötzliches, unerwartetes Forte oder Piano, Crescendo oder Diminuendo. Das vornehme Larghetto in F-moll der F-dur-Sonate (Kollektion 1779, No. 2) bietet hierfür einige schöne Beispiele. Besonders verdient die Passage vor der Wiederkehr des Hauptthemas nach dieser Richtung beachtet zu werden. Sie beginnt ff., schwächt sich jedoch zum pp. ab; letzteres erscheint aber etwas vorzeitig und überrascht daher. Ferner begegnen wir entlegenen Modulationen. Bach liebte nament-



lich enharmonische Übergänge,<sup>1)</sup> und dasselbe finden wir bei Beethoven, sowohl in seinen früheren, als auch späteren Werken.

Beide Komponisten arbeiteten mit den gleichen Mitteln, die Wirkung ist aber bei Beethoven stets durchschlagender, denn er besaß mehr Gedankentiefe, und seine Darstellungskunst war nach jeder Richtung hin erweitert. Auch in einzelnen melodischen Wendungen, in Figuren und Passagen läßt sich eine Verwandtschaft zwischen den beiden Meistern erkennen. Unserem Gefühle nach ist das Band zwischen E. Bach und Beethoven stärker, als das oft betonte zwischen ersterem und Haydn. Letzterer war in praktischer Hinsicht der Schüler Bachs, Beethoven jedoch sein geistiger Erbe. Dieser Umstand ist es, der auch den äußeren Ähnlichkeiten ein tieferes Interesse verleiht.

In Bachs sechs Sonaten von 1742 besteht keine Verbindung zwischen den einzelnen Sätzen. Aber der Anfangssatz (ein Andante in Sonatenform) der zweiten Sonate der Leipziger Sammlung von 1779 schließt mit einigen canonartigen Takten (und einem sonderbaren Bebungseffekt), die unmittelbar zum folgenden Larghetto hinüberführen. Auch in der nächsten Sonate sind der zweite und dritte Satz mit einander verbunden. Im ersten Falle ging die Tonart vom Dur zum verwandten Moll über, im zweiten, wo der Satz aus G-moll ist, führt eine enharmonische Modulation zur Dominante von H-moll, der Tonart des Finale. Da die Sonate in H-moll beginnt, erscheint die Wahl des entfernten G-moll für den Mittelsatz etwas seltsam. Sonate No. 4 verbindet den ersten und zweiten Satz, und auch der dritte soll zweifellos ohne vorherige Pause folgen. Die meisten Leipziger Sonaten haben jedoch nicht eine derartige Verknüpfung der einzelnen Sätze unter einander. Bach mag die erwähnten Fälle daher mehr als Experimente betrachtet haben. Ähnliche Satzverbindungen finden wir auch bei Nichelmann und J. C. F. Bach, wie auch in einigen Sonaten Haydns (No. 18, 22 etc.). Beethoven bietet hierfür ein bemerkenswertes Beispiel in der Sonate Op. 57.

---

<sup>1)</sup> Siehe besonders die Sonate in G. (Sammlung von 1783.)



Die erste Sonate der zweiten Sammlung geht vom ersten zum zweiten Satze (Allegretto G-moll und Larghetto Fis-moll) auf seltsame Weise, mittelst Enharmonik über. Der letzte Takt hat



(Die Stelle ist in verkürzter Form gegeben.) Der zweite Akkord muß natürlich zuerst als verminderter Nonenakkord von G. aufgefaßt werden. Die erste Sonate der vierten Kollektion ist nicht bedeutend genug, um eine längere Erörterung über die sonderbare Zusammenstellung der Tonarten ihrer drei Sätze (G-dur, G-moll und E-dur) zu rechtfertigen.

Was die Zahl der Sätze betrifft, so haben 16 Sonaten deren drei; die zweite und dritte der zweiten Sammlung haben nur zwei.

Johann Christian Bach, der sogenannte »Londoner« Bach, widmete sein fünftes Werk, das aus sechs Sonaten »Pour le clavecin ou pianoforte« bestand, dem Herzog Ernst von Mecklenburg. Dies kann nicht vor 1759 gewesen sein, da er erst in diesem Jahre nach England kam und er sich auf dem Titelblatte unterschreibt als »Maître de Musique de S. M. la Reine d'Angleterre.« Diese Sonaten waren, wie wir aus der Widmung erfahren, zum »amusement« des Herzogs geschrieben. Die erste, dritte und vierte haben nur zwei Sätze. Sie erinnern weniger an E. Bach als an Haydns früheren Stil. Die Schreibart ist teilweise sehr frisch und angenehm. No. 5 hat einige Passagen, die eine außerordentlich gute technische Übung abgeben würden, und vielleicht hat folgende Stelle



Cramer zu seiner ersten Etüde angeregt. Der Mittelsatz



von No. 6 ist eine kräftige Doppelfuge, die ganze Sonate eine der schönsten dieser Sammlung.

Eine Sonate in D von Wilhelm Friedemann Bach wird in Dr. Parrys Sonaten-Artikel des Lexikons von Grove erklärt. Eine zweite von ihm in C-dur giebt uns den deutlichsten Beweis, daß er ein Musiker war, dessen Fähigkeiten nie zur vollen Entwicklung gelangten.

Ferner sind aus dieser Periode von Interesse die Sonaten von Pietro Domenico Paradies (geb. 1710), der ein Zeitgenosse E. Bachs war. Sie erschienen in London bei John Johnson und haben den Titel »Sonate di gravicembalo dedicate a sua altezza reale la principessa da Pier Domenico Paradies Napolitano.« Die Ausgabe hat keine Jahreszahl, aber das von Georg II. verliehene Recht für den Druck und Verkauf trägt das Datum 28. November 1754.

Eine zweite Ausgabe erschien 1770 in Amsterdam. Es sind zwölf Sonaten, die nur aus je zwei Sätzen von verschiedenem Charakter bestehen; einige haben ein Allegro oder Presto, dem ein Presto, Allegro oder Gigue folgt. Bisweilen ist der zweite Satz (wie in No. 9 und 11) ein Andante. Andere Sonaten beginnen zuerst mit einem langsamen Satze. Man würde diese zweisätzigen Sonaten für ein Bindeglied zwischen Scarlatti und E. Bach halten, wenn letzterer nicht thatsächlich Sonaten mit drei Sätzen herausgegeben hätte, lange bevor die von Paradies erschienen. In einigen der in zweiteiliger Form gehaltenen Sätzen zeigt Paradies Scarlatti gegenüber einen Fortschritt (siehe No. 1 u. 10), denn in der zweiten Hälfte findet nach der Modulation die Rückkehr zum Hauptthema statt. Einige bringen dasselbe zu Anfang der Durchführung in der Dominante, andere dagegen nicht. So sehen wir durch diese Sonaten verschiedene Stadien repräsentiert. Die Musik ist von köstlicher Frische und auch vom technischen Standpunkte aus interessant. Buchstabe wie Geist verraten beide den Einfluß Scarlattis. In einigen Sätzen (erster Satz von No. 8 und No. 12) findet sich ein Bestandteil, den Paradies nicht von Scarlatti geerbt hat, nämlich der sogenannte Alberti-Baß, von dem bei Scarlatti nur wenige Spuren vorhanden sind. Alberti, der als Erfinder genannt wird, war ein Zeitgenosse des



Paradies, und letzterer mag den Kniff von ihm gelernt haben. In Albertis »VIII Sonate Opera Prima«<sup>1)</sup> hat das erste Allegro von No. 2 diesen Baß in 44 von seinen 46 Takten. Diese bequeme Begleitungsform kam bald en vogue. Sie tritt häufig in den Sonaten von Joh. Chr. Bach und von Haydn auf, doch erst in den Werken der Komponisten zweiten Ranges gelangte sie zu ausgedehnterem Gebrauch oder vielmehr Mißbrauch. No. 8 der Sonaten von Paradies ist besonders anziehend, und der zweite Satz bildet eine angenehme Reminiscenz an Händels Variationen über »The harmonious Blacksmith« (E-dur).

---

<sup>1)</sup> Alle haben nur zwei Sätze; in der ersten Sonate sind beide als Andante bezeichnet.

---



## FÜNFTES KAPITEL.

---

### Haydn und Mozart.

#### I. Haydn.

Dieser Komponist, dem man den Namen »Vater der Symphonie und des Quartetts« beigelegt hat, wurde in Rohrau, einem kleinen österreichischen, an der Leitha gelegenen Dorfe in der Nacht vom 31. März zum 1. April 1732 geboren. Schon in sehr frühem Alter erregte seine schöne Knabenstimme die Aufmerksamkeit des Wiener Kapellmeisters von St. Stephan, G. Reuter, und Jahre hindurch sang Haydn im Chor der Kathedrale. 1749 wurde er entlassen eines übermütigen Streiches wegen, den er einem seiner Kameraden gespielt hatte. In dem Artikel über Haydn in G. Groves *Dictionary of Music and Musicians* heisst es: »Er war nun in die Welt gestossen mit leerem Beutel, grossem Hunger und ohne Freunde.« In einer Dachkammer des sogenannten Michaelerhauses fand er eine Zuflucht. Hier wohnte zufällig auch der Operndichter Metastasio, der an dem armen Musiker Gefallen fand und ihn die italienische Sprache lehrte. Der Dichter war ein grosser Musikfreund, doch wissen wir aus seinen Briefen, dass ihm die leichtflüssigen Kompositionen seiner Landsleute besser zusagten, als die gelehrte Musik der Deutschen. Durch ihn lernte Haydn Porpora kennen, der ihn in Komposition und Gesang unterrichtete. Auch soll er die Werke von San Martini, einem italienischen Komponisten, der im Dienste des Fürsten Esterhazy stand, studiert haben. Überdies wurde in Wien italienische Musik viel gespielt und bewundert. Wie wir wissen, geriet auch Em. Bach



unter italienischen Einfluß, doch erst nachdem er seine Studien unter Leitung seines Vaters abgeschlossen hatte. Ferner ist anzunehmen, daß Haydn, ehe er selbst Klaviersonaten schrieb, diejenigen von Paradies und Alberti kennen lernte. Diese frühzeitigen Einwirkungen italienischer Musik sind zu beachten, denn man pflegt sich den jungen Haydn gewöhnlich nur vorzustellen, wie er sich durch Fuxs »Gradus« hindurch arbeitete oder auf seinem »alten, von Würmern zerfressenen« Klavier E. Bachs Sonaten spielte. Er selbst erzählte in späteren Jahren seinem Freunde Griesinger, daß er in seiner Jugend fleißig Em. Bach studierte und ihm viel verdanke. Dasselbe berichtet auch der Maler Dies in seinen biographischen Notizen über Haydn. Sicherlich war dieser Einfluß nicht nur ein bedeutender, sondern auch ein dauernder. Noch 1788, im Todesjahr E. Bachs, richtete Haydn an den Musikverleger Artaria die Bitte, ihm die beiden letzten Klavierwerke jenes Meisters zu schicken.

Von Haydns Sonaten pflegen die Musiker nur im allgemeinen zu sprechen, während diejenigen Beethovens gewöhnlich nach ihrer Tonart, Opuszahl oder Entstehungszeit genauer bezeichnet werden. Dieser Unterschied ist durchaus berechtigt. Haydns Sonaten sind mit denen seines großen Nachfolgers nicht auf gleiche Stufe zu stellen, denn einige derselben sind altmodisch, andere von untergeordnetem Werte. Zwar sind auch Beethovens Sonaten keineswegs alle von gleicher Bedeutung, aber es ist keine darunter, die sich nicht durch eine hervortretende Eigenschaft, sei es in der Form, der Entwicklungsart oder der Technik auszeichnete. Näheres und sorgsames Studium der Sonaten Haydns zeigt jedoch, daß auch er seine Lehrjahre, seine Meisterschaftsperiode und eine Zeit des Verfalls hatte. Wir werden durch eine Auswahl besonders charakteristischer Werke diese verschiedenen Entwicklungsstadien klarzulegen versuchen.

~~X~~ Die früheste<sup>1)</sup> der von ihm veröffentlichten Sonaten

---

<sup>1)</sup> Noch frühere Sonaten sind vor kurzem veröffentlicht im ersten Bande der von Dr. Hugo Riemann herausgegebenen Klavierwerke Haydns (Augener & Co.).



6  
No. 1,<sup>1)</sup> 33 ist beinahe eine Kuriosität. Sie besteht aus vier Sätzen: einem Allegro in G-dur, einem Menuett mit Trio, G-dur und G-moll, einem Adagio in G-moll und einem Allegro molto in G-dur. Es ist die einzige Sonate Haydns, die vier Sätze hat. Das klagende Trio und das Scarlatti-artige Finale sind ansprechend.

1774 erschienen bei J. J. Hummel in Amsterdam sechs Sonaten, wovon die drei letzten ursprünglich für Violine und Klavier<sup>2)</sup> gewesen zu sein scheinen; 1776 wurden weitere sechs bei Longman und Broderip als Op. 14 gedruckt. Diese mögen als Beispiele für Haydns anfänglichen Stil dienen; sie sind es auch, von denen es heisst, daß der Komponist in ihnen E. Bach nicht nachgeahmt, sondern karikiert habe.

Im *European Magazine* vom Oktober 1784 erschien ein Artikel: »Joseph Haydn, ein berühmter Komponist«, worin es folgendermassen heisst:

»Unter der Zahl der Musiker, welche gegen unseren jungen Komponisten sprachen, befand sich auch Ph. E. Bach aus Hamburg (früher in Berlin). Haydn nahm von den Beschimpfungen und Schmähungen seiner Widersacher in keiner anderen Weise Notiz, als daß er Werke veröffentlichte, in denen er die verschiedenen Stilarten derselben nachahmte, ihre Eigentümlichkeiten so getreu kopierte, ihre extravaganten Passagen (besonders die von E. Bach) so unvergleichlich karikierte, daß alle die Schärfe seines musikalischen Witzes empfanden, die Wahrheit erkannten und still waren.«

Weiterhin erwähnt der Berichterstatter, daß die Sonaten Op. 13 und 14 ausdrücklich verfaßt seien, um E. Bach lächerlich zu machen; ja er weist auf den zweiten Teil der zweiten Sonate und auf die ganze dritte Sonate von Op. 13 mit spezieller Beweisführung seiner Behauptung hin.

---

<sup>1)</sup> Für diejenigen Leser, welche Pohls Haydn Biographie nicht besitzen, geben wir außer den Nummern von Pohl noch die der Holle-Ausgabe in Klammern.

<sup>2)</sup> S. Pohls J. Haydn, Bd. II, S. 311. Sie sind aus D-, Es- und A-dur. Das Tempo di Menuetto enthält einen regelrechten Canon in der Oktave. Ein eigentümlicher Canon findet sich auch in der letzten Sonate.



Zwischen E. Bach und Haydn bestehen viele Ähnlichkeiten — weit von einander entfernt liegende Noten, Pausentakte, überraschende Modulationen etc. — und dies ist ebenso natürlich wie die Verwandtschaft zwischen Mozart und Beethoven. Die Beschuldigung des Karikierens erscheint uns jedoch häßlich und kaum wahrscheinlich, da Haydn E. Bach so viel verdankte. Übrigens müssen wir uns vergegenwärtigen, daß zu der Zeit, wo der Artikel im *European Magazine* erschien, Bachs Leipziger Sammlungen (Sonaten für Kenner etc.), durch die er heute am besten bekannt ist, noch nicht veröffentlicht waren.

Von den sechs Sonaten Op. 13 befinden sich die drei ersten als No. 8 (26), 9 (27), 10 (28) in Pohls thematischem Katalog. (J. Haydn, Bd. I.) Die drei anderen sind in neueren Ausgaben nicht wieder gedruckt worden. Bei den ersten sind Tonart und Satzordnung folgende:

- Op. 13 GA 21  
22  
23
- No. 1. Allegro moderato in C; Adagio, F; Finale, Presto.
  - No. 2. Allegro moderato in E; Andante, E moll; Finale, Tempo di Minuetto.
  - No. 3. Allegro moderato in F; Larghetto, F moll; Presto.

Diese Sonaten sind in musikalischer Hinsicht interessant und von geschickter Arbeit. Sieht man von der etwas dünnen Stimmführung ab, so ist viel Erfreuliches darin enthalten. Der Stil des Tempo di Minuetto in No. 2 erinnert an E. Bachs »Württemberg-Sonaten« von 1745.<sup>1)</sup>

Die Nummern der in Op. 14 enthaltenen Sonaten sind: 11 (20), 12 (21), 13 (22), 14 (23), 15 (24), 16 (25).

Tonarten und Sätze sind folgende:

- GA 27  
28  
29  
30  
31  
32
- No. 1. Allegro con brio in G; Minuetto, G; Trio, G moll; Presto.
  - No. 2. Allegro moderato in Es; Minuetto, Es; Trio, Es moll; Presto.
  - No. 3. Moderato in F; Adagio, B; Tempo di Minuetto.
  - No. 4. Allegro in A; Adagio; Tempo di Minuetto con Variazione.
  - No. 5. Moderato in E; Presto.
  - No. 6. Allegro moderato in H moll; Tempo di Minuetto; Presto.

<sup>1)</sup> Siehe die Vorrede

x Teil der Sonate für alle Hände nicht



Obwohl im 18. Jahrhundert in Italien wie auch in Deutschland Sonaten in zwei Sätzen gebräuchlich waren, geschah vermutlich bei Haydn die Reduktion in No. 5 mehr aus praktischen als aus künstlerischen Gründen. Schindler fragte einmal Beethoven, warum seine C-moll-Sonate Op. 111 nur zwei Sätze habe, worauf ihm der Meister, wahrscheinlich lächelnd, antwortete, es habe ihm zu einem dritten die Zeit gefehlt.

Wenn man diese Sonaten von 1776 mit den früheren (1767) vergleicht, so erkennt man einen großen Fortschritt in der Durchführung. In der frühesten, doch einer der besten Sonaten, bleibt der ganze mittlere Teil in der Haupttonart. In No. 4 (Op. 14) sind alle drei Sätze mit einander verbunden — ein System, das, wie wir sahen, auch E. Bach in einigen Sonaten anwandte. Die genannte Sonate ist aus A-dur. Das Allegro schließt mit einem arpeggierten Dominantakkord, und noch in demselben Takte folgt der Dominantakkord der Paralleltonart Fis-moll, der direkt in das Adagio hinüberführt; letzteres endet mit dem Dominantakkord von C-dur, der Tonart des Schlusssatzes (Tempo di Minuetto con Variazioni).

1780 erschienen bei Artaria sechs Sonaten, die den Schwestern Franziska und Marianne von Auenbrugger gewidmet waren. Es sind die Nummern: 20 (1), 21—24 (10—13) und 7 (14). No. 20 (1) ist eine kleine Perle. No. 21 (10) in Cis-moll beginnt mit einem interessanten Satze<sup>1)</sup> und schließt mit einem schönen Menuett nebst Trio, das nahezu Beethoven ebenbürtig ist. Der Mittelsatz ist ein Scherzando, mit dem eine kleine Geschichte zusammenhängt. No. 24 (13) fängt mit demselben Thema an, und »um der Critic einiger Witzlinge auszuweichen«, bat Haydn den Verleger (Artaria), auf der Rückseite des Titelblattes folgenden Vermerk zu drucken:

»Avertissement.

Es sind unter diesen sechs Sonaten zwey einzelne Stücke, in welchen sich etwelche Takte einerley Idee zeigen: der

---

<sup>1)</sup> Der Diskant des zehnten Taktes vom zweiten Teil ist häufig eine Terz zu hoch gesetzt im Druck erschienen.



Verfasser hat dieses um den Unterschied der Ausführung mit Vorbedacht gethan.«

Weiterhin schreibt Haydn: »Dan ganz natürlich hätte ich statt diesem hundert andere Ideen nehmen können, damit aber dem ganzen werke, wegen einer vorbedachten Kleinigkeit (welche die Herrn Criticer und besonders meine Feinde auf der üblen seite nehmen könnten) kein Tadel ausgesetzt werden kan, derohalben glaube ich dieses *avertissement*, oder so etwas dergleichen beyzufügen, indem es sonst dem abgang hinderlich seyn könnte.«

g.A 37  
Das erste Allegro von No. 22 (11) ist von Haydns glänzendster Art. Das kurze Largo ist eigentümlich und ausdrucksvoll, der neapolitanische Sextakkord im ff. von schöner Wirkung. Der Satz schließt mit dem Dominantakkord und führt ohne Unterbrechung zum Presto-Finale. Der Schlusssatz der folgenden Sonate entwickelt eine Mannigfaltigkeit und Kraft, die an Haydns großen Nachfolger erinnern. Schon bei diesen sechs Sonaten mußten wir Beethoven erwähnen. Die Verwandtschaft zwischen beiden Komponisten wächst aber von dieser Zeit an zusehends. Haydns Entwicklung war freilich nicht wie bei Beethoven eine stufenweise; große Momente traten bei ihm ruckweise ein. Er schrieb zur Zeit und zur Unzeit. Sein Motto scheint gewesen zu sein: *nulla dies sine linea*. Bei Beethoven bedeutet, abgesehen von einigen Gelegenheitsstücken, jedes spätere Werk einen höheren Aufschwung seines Genius.

49  
Wir kommen jetzt zu Haydns letzter Periode, die am besten durch zwei Sonaten repräsentiert wird, die beide aus Es-dur sind. Die eine derselben war für seine Freundin und Gönnerin Frau von Genziger verfaßt. Das erste Allegro ist von ernster, tiefer Empfindung, und am Schlusse der Repetition entfaltet Haydn voll seine Genialität. Die Stelle erinnert unwiderstehlich an Momente aus der »Appassionata.« Diese mächtigen, wiederholten Akkorde, diese feierlichen Pausen haben etwas Geheimnisvolles. Auf interessante Art entwickelt sich das zweite Thema aus dem Grundmotiv; durch eine leichte Veränderung wird der Charakter der Musik völlig verwandelt, und was vorher erhaben war, ist nun leicht und anmutig. Das Adagio can-



tabile ist eins der schönsten Muster einer Stilgattung, die jetzt der Vergangenheit angehört. Der vollere und längere Ton der modernen Instrumente macht alle jene Doppelschläge, Arpeggios und zahllose andere Verzierungen, durch welche der Komponist den kurzen Ton der Klavicymbeln und Klavichorde zu verbessern strebte, unnötig. Haydn und Mozart besaßen besonderes Geschick für derartige Verschönerungen, obwohl sie bisweilen allzu verschwenderisch damit umgingen. Dieses Adagio von Haydn hält jedoch Maß darin. Der kühne mittlere Teil, den Frau von Genziger übrigens sehr schwer zu spielen fand, steht in wirkungsvollem Kontrast zum vorangegangenen Dur. Ein reizendes Tempo di Minuetto bildet einen effektvollen Schluß. Die zweite Sonate in Es-dur<sup>1)</sup> ist schwerer zu spielen. Sie ist voller gesetzt und enthält Passagen, die selbst ein moderner Pianist nicht zu verachten braucht. Es ist in der That seltsam, daß man die Sonate nicht bisweilen im Concertsaale hört. Das Anfangsallegro enthält im ersten Teil mehr als die beiden gesetzmäßigen Themen und die Durchführung ist von beträchtlichem Umfange; sie enthält hübsche Einzelheiten und kühne Modulationen. Das Adagio ist aus E-dur, das hier natürlich enharmonisch Fes-dur repräsentiert. In der letzten Cello-Sonate von Brahms in F-dur ist der langsame Satz aus Fis-dur. Dies ist als eine Neuheit besprochen worden, doch sehen wir hier, daß schon Haydn ein derartiges Experiment machte. Auch bei Beethoven und Schubert finden wir Beispiele ähnlicher Art, wenn auch nicht in ihren Klaviersonaten. Das Presto-Finale erinnert durch die Schreibart und einen gewissen bizarren Humor an E. Bach; es enthält aber kühne Einfälle — sforzandos auf schlechten Taktteilen, Ausdehnungen einzelner Phrasen, längeres Verweilen auf einer Harmonie etc. —, die Beethoven anticipieren. Spuren der Vergangenheit, Weissagungen auf die Zukunft, das sind die stets wiederkehrenden Typen jeder Entwicklung.

<sup>1)</sup> Diese Sonate Op. 78 war Frau Bartolozzi, der Gattin des berühmten Kupferstechers gewidmet; ebenso auch die in C-dur Op. 79 — ein klares glänzendes Stück, das den Einfluß Clementis verrät.



## II. Mozart.

Noch vor Vollendung seines 20. Lebensjahres schrieb Mozart sechs Sonaten für einen gewissen Baron Dürnitz, der, beiläufig gesagt, das dafür versprochene Honorar zu schicken vergaß. Otto Jahn sagt von diesen Sonaten, daß sie noch jetzt geeignet sind, »durch die zweckmäßige Behandlung des Instrumentes, durch die gesunde Frische der Erfindung und die Abrundung der künstlerischen Form, den Grund zu der musikalischen Bildung der Jugend unserer Zeit zu legen.« Frische ist in der That der Ausdruck, welcher sowohl das thematische Material, wie die Bearbeitung desselben am besten charakterisiert. Die Nummern 1, 2, 3 und 5 bestehen aus den üblichen drei Sätzen. No. 4 fängt mit einem langen Adagio in zwei Teilen an, die beide wiederholt werden. Es folgen zwei reizende Menuetts (das zweite anstatt eines Trio), und den Schluß bildet ein Allegro in Sonatenform. No. 6 hat als zweiten Satz ein Rondeau en Polonaise und als dritten ein Thema mit Variationen. Das Rondo von No. 3 (in B-dur) ist von ungewöhnlicher Länge; es enthält zwei Zwischensätze, wovon der eine aus dem parallelen Moll, der andere aus der Unterdominanttonart ist.

Von größerer Bedeutung sind die drei nächstfolgenden Sonaten, welche Mozart in Mannheim komponiert haben soll. Die erste war wahrscheinlich die, welche er 1777 in einem Briefe an seinen Vater erwähnt. Er beschreibt ein Concert, das er am 22. Oktober gab und sagt hierbei: »Dann spielte ich allein die letzte Sonate ex D. für Dürnitz, dann ein Concert ex B, dann wieder allein, ganz regelmäßig, eine Fuge ex C minor und auf einmal eine prächtige Sonate ex C major, so aus dem Kopfe mit einem Rondo am Ende.« Die »letzte Sonate ex D« war die letzte der oben genannten sechs Sonaten. In bezug auf die C-dur-Sonate scheint die Bezeichnung »aus dem Kopfe« anzudeuten, daß sie zu jener Zeit noch nicht aufgeschrieben war. Mozart durfte sie mit gutem Grund »prächtig« nennen. Das stolze Hauptthema, das damit kontrastierende zweite, die kurze aber meisterhafte Durchführung, die origi-



nelle Rückkehr zum ersten Motiv und die vielen Veränderungen in der Wiederholung rechtfertigen dieses Urteil. Der langsame Satz ist sehr reizvoll und das Rondo mit dem sorgsam ausgearbeiteten Mittelteile höchst interessant. Die zweite Sonate in A-moll ist neben der in C-moll Mozarts schönstes Produkt in dieser Kompositionsgattung. Es ist mit ihr eine kleine Geschichte verknüpft. Die älteste Tochter des Kapellmeisters Cannabich hatte Mozarts Herz umstrickt. Er beschrieb sie seinem Vater als »ein sehr schönes, artiges Mäd'l« und fügte hinzu: »sie hat für ihr Alter (die junge Dame zählte erst 13 Jahre) sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen; sie ist serio, redet nicht viel, was sie aber redet, geschieht mit Anmut und Freundlichkeit.« Am Tage nach seiner Ankunft in Mannheim begann er die A-moll-Sonate für sie zu schreiben. Das Allegro wurde in einem Tage beendet. Der junge Violinspieler Danner fragte ihn, wie er das Andante halten wollte, und Mozart antwortete: »Ich will es ganz nach dem Caractère der Mlle. Rose machen.« Nach diesem Vorbilde arbeitete er also. Auch eine der herrlichsten Sonaten Beethovens, die Cis-moll, verdankte einem schönen Mädchen ihr Entstehen. Starke Empfindung ruft die besten Kräfte wach. Mozart komponierte den ersten Satz der Sonate am 31. Oktober, das Rondo am 8. November. Das Allegro maestoso hat viele interessante Einzelheiten. Das Hauptthema mit seinem punktierten Rhythmus zieht sich durch den ganzen Satz; die Übergangspassage zum verwandten Dur wie auch die Coda des ersten Teiles basiert darauf. Auch in der Durchführung und der Repetition taucht es immer von neuem auf, und in der Schlusscoda gewinnt es erhöhte Bedeutung durch öftere Wiederholung der punktierten Figur, die von der Dominante zur Tonica aufsteigt. Das Andante cantabile mit seinen ausdrucksvollen Themen, der geschmackvollen Ornamentik und dem stolzen Mittelteil wurde von Mozart selbst in seiner C-moll-Sonate nicht übertroffen. Einen würdigen Schluss bildet das Presto; es steht zwar im Gegensatz zum Allegro, ist aber von verwandter Empfindung. Der Ausbruch der Leidenschaft am Schluss mit dem wiederholten E erscheint fast wie eine



Reminiscenz an das Hauptthema. In der Durchführung sind zwei Züge, die auf Beethoven deuten: der eine ist im siebenten Takte die Steigerung der vorhergegangenen Achtel zu Sechzehnteln, der andere ist der, daß die Phrase, welche die Triller enthält (Takt 21—23), aus einer früheren, durch Verkürzung der ersten Note entstanden ist. Die dritte Sonate kann, obwohl sie in mancher Hinsicht fesselnd ist, mit den beiden ersten nicht in Vergleich gestellt werden. In Wien komponierte Mozart 1779 unter anderen Sonaten auch die schöne in A-dur, vielleicht die erste, in welcher ein Thema mit Variationen den Anfang bildet. Der erste Satz ist sehr reizvoll, aber das Kleinod in diesem Werke ist das zarte Menuett, dessen Trio in weichen, klagenden Tönen von einer glücklichen Vergangenheit zu erzählen scheint. Das Alla turca ist lebendig, aber nicht allzuweit vom Gemeinplatz entfernt.

Unter den Symphonien Mozarts ragen die drei vom Jahre 1788 (G-moll, Es-dur und C-dur) hervor, unter den Sonaten die in A-moll (1778), C-moll (1784) und F-dur (1788). In der ersten behauptet sich (was die Schreibweise betrifft) die Virtuosität und in der dritten die contrapunktische Kunst; in der zweiten aber läßt uns die Erhabenheit der Musik vergessen, den Mitteln nachzuspüren, durch welche sie zu dieser Gröfse gelangt ist. Die Sonaten A-moll und F-dur sind wundervolle Schöpfungen, stehen aber dennoch eine Stufe unter der in C-moll. Die ernste Vornehmheit der letzteren läßt sie nahezu an die besten Sonaten Beethovens heranreichen. Wir würden sie mit ihnen auf die gleiche Stufe stellen, wenn der Klaviersatz nicht verhältnismäfsig dürftig wäre; die Ausdrucksform ist den edlen Gedanken nicht ganz ebenbürtig. Diese C-moll-Sonate verdient Bewunderung wegen ihrer Originalität, Einfachheit und Einheit. Mozarts höchste schöpferische Kunst zeigt sich darin. Bei der Komposition vieler seiner Klaviersonaten hatte er mehr oder weniger das Publikum oder seine Schüler im Auge, und obwohl er nie zum blofsen Sonatenschreiber herabsank wie einige seiner Zeitgenossen, war er doch nicht immer mit ganzer Seele daran beteiligt. Gewisse Ungleichheiten beweisen dies. In manchen Sätzen (nament-

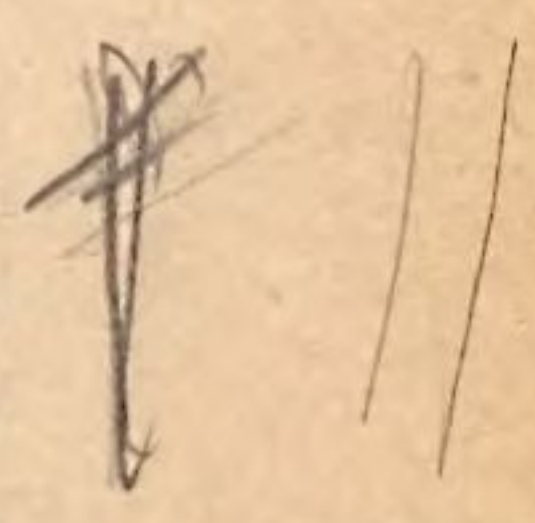


lich Finales) sind die Themen beinahe trivial, das Passagettum ohne Originalität.

Mühe los spinnt der Seidenwurm seine Cocons, und in gleicher Weise vermochte Mozart Allegros, Rondos, Variationen etc. in beliebiger Anzahl zu schaffen. Die C-moll-Sonate ist unseres Erachtens die einzige, bei welcher er sich ganz in seine Kunst versenkte, die einzige, in der das Ideale an keiner Stelle durch Reales in seiner Wirkung beeinträchtigt wird. Der letzte Satz ist kein einfaches Rondo, sondern steht mit dem ersten Allegro in naher Verwandtschaft. Beide haben denselben tragischen Zug, beide scheinen die Ergießungen einer mit dem Schicksal kämpfenden Seele zu sein. Das Adagio offenbart Mozarts melodisches Talent, sowie sein Geschick für anmutige Ornamentik, die hier jedoch einen mehr ernsthaften Charakter hat. Das Thema des mittleren Teiles drückt dumpfe Trauer aus. Die Verwandtschaft zwischen diesem Werke und Beethovens C-moll-Sonate (Op. 10 No. 1) ist unverkennbar.

Die Entstehung der Sonate fällt in das Ende des Jahres 1784. Die C-moll-Phantasie, welche ihr in einigen Ausgaben (Cotta) vorangesetzt ist, entstand erst um die Mitte des folgenden Jahres. Beide Stücke wurden jedoch gleichzeitig veröffentlicht. Wir stehen hier indessen nicht einem neuen Experiment in der Sonatenform bezüglich der Satzordnung gegenüber, denn zweifellos führte nur die Ähnlichkeit im Charakter zur Nebeneinanderstellung dieser Phantasie und Sonate. Beide sind von einander völlig unabhängig. In der Mozart-Ausgabe von Breitkopf u. Härtel sind sie auch getrennt erschienen.

Haydn und Mozart repräsentieren in der Geschichte der Sonate die wichtigsten Bindeglieder zwischen Em. Bach und Beethoven. Bach wird gewöhnlich als derjenige betrachtet, welcher den Grundstein legte, Haydn und Mozart als die Erbauer und Beethoven als der vollendende Meister der Sonatenburg. Eine derartige Zusammenstellung gewährt den Nutzen, uns die bedeutendsten Merksteine in der Entwicklung der Sonate anzuzeigen, doch ist sie nur eine Angabe in Bausch und Bogen. Bach hat mehr gethan, als nur fundamentierte, während Beethoven, gelinde gesagt, an





den Grundmauern rüttelte. Haydn und Mozart sind richtig bezeichnet, denn in ihren Werken begegnen wir den Spuren des Aufbaus. Allerdings fanden sie schon ein Bauwerk vor, aber dasselbe schien ihnen dem veralteten Roccostile anzugehören, und sie konstruierten daher manches neu. Doch sie veränderten nicht allein, sie erweiterten und verstärkten auch. Die langsamen, wie auch die Schlusssätze geben Kunde von Neubildungen und Veränderungen; alle Sätze, welche der Sonatenform angehören, zeigen Erweiterungen. Das thematische Material wuchs, in gleichem Maße wie es seinem inneren Gehalte nach bedeutender wurde, auch dem äußeren Umfange nach. Hierdurch wurde der erste Abschnitt an sich schon erweitert, und in gleicher Weise dehnte sich auch der Übergang zum zweiten Thema und die Abrundung des ganzen Teiles. Auch die Verbindung zwischen den einzelnen Gliedern wurde eine festere; der Halbschluss genügte nicht mehr, das erste Thema vom zweiten, die Durchführung von der Repetition zu trennen. Die Durchführung selbst verlangte bei größerem Umfange ausgeprägtere Harmonien, wirksamere Figuren und mehr Veränderung in den Schlussformeln.

Das thematische Material war aber nicht nur bedeutender geworden, es nahm auch einen anderen Charakter an. E. Bachs Themen machen den Eindruck, als seien sie größtenteils aus harmonischen Fortschreitungen und einzelnen Notengruppen entstanden, während diejenigen seiner Nachfolger die Quelle zu sein scheinen, aus der Melodie und Figuration entspringt. Ersterer gab abgebrochene Phrasen, letztere bringen dagegen vollständige musikalische Sätze. Der italienische Stil war auch während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch vorherrschend. Der melodische Reiz und die Wärme der Violinmusik war durch die kontrapunktische Rinde gedrungen, die E. Bachs Herz umgab, und das Gefühl, mit seinem Vater niemals rivalisieren zu können, ließ ihn diesem Einflusse vielleicht um so williger Gehör schenken. Völlig bei Seite schieben konnte er aber die väterliche Autorität nicht, und so sah er sich nach zwei verschiedenen Richtungen gezogen. Wenn man dies erwägt, so muß man staunen über das, was E. Bach wirklich geleistet hat.



Kenner und Verehrer Seb. Bachs wissen wohl, daß seine Musik trotz ihres contrapunktischen Charakters keineswegs trocken ist. Naturgemäß muß aber die formale Seite derselben zuerst auf den Sohn gewirkt haben, bevor letzterer im stande war, ihre innere Gröfse zu würdigen.

Haydn und Mozart waren dagegen inmitten italienischer Musik geboren und erzogen. Von Haydns Jugend haben wir schon gesprochen, und diejenige Mozarts war ähnlich. Otto Jahn sagt in seiner Mozart-Biographie von dem Vater, Leopold Mozart, daß seine Ideen fest in den Traditionen der italienischen Musik wurzelten, so fest sogar, daß er selbst die zahmen Neuerungen eines Gluck nicht zu würdigen vermochte. Der väterliche Einfluß wurde durch frühzeitige Reisen nach Italien bei Wolfgang Mozart noch verstärkt.

Außerdem blieben aller Wahrscheinlichkeit nach die Klavierkompositionen Seb. Bachs, insonderheit dessen »Wohltemperiertes Clavier« Haydn wie Mozart im Kindes- und Jünglingsalter unbekannt. Welcher Unterschied in dieser Hinsicht zwischen ihnen und Beethoven, der, wie man sich erinnern wird, schon vor seinem zwölften Jahre fast alle 48 Präludien und Fugen spielen konnte! Die Schönheit der italienischen Musik machte nicht nur großen Eindruck auf Haydn und Mozart, sondern sie entfachte auch früh ihre schöpferischen Kräfte. Der einfache Rhythmus derselben erleichterte ihnen vermutlich den Ausdruck ihrer Gedanken und Gefühle. Die Natur hatte sie überdies in reichem Maße mit der Gabe melodischer Erfindung bedacht, und frühzeitig begannen sie daher zu komponieren.

Wir sagten, daß E. Bach nach zwei verschiedenen Richtungen gezogen wurde. Haydn und Mozart war dieser Dualismus zwar erspart, doch sie standen einer anderen Schwierigkeit gegenüber. Sie fanden eine Form vor, aber eine solche, die, wie wir nachzuweisen suchten, Änderungen verschiedenster Art verlangte. E. Bach mußte das Alte in das Neue hineinpassen, während Haydn und Mozart sich genötigt sahen, das Neue in das Alte einzufügen. Hierdurch wurde ihre Inspiration gehemmt. Ihre Thätigkeit war gewissermaßen konstruierend und frei schöpferisch zugleich,



und ihr Gefühl für Ordnung und Proportion drängte so stark zum Ausdruck, daß sie bisweilen Sätze schrieben, die sich mehr durch Klarheit der Form als durch tiefen Gehalt auszeichneten.

Mozart lernte durch Haydns erste Versuche, und seine besten Sonaten sind denen Haydns bei weitem überlegen. Nach Mozarts Tode und selbst einige Jahre zuvor scheint Haydn manches von dem Geiste des jüngeren Komponisten in sich aufgenommen zu haben. Dafür sprechen besonders seine »Londoner Symphonien«, doch auch einige seiner späteren Sonaten. Otto Jahn sagt in bezug auf das gegenseitige Verhältnis dieser beiden Musiker: »Jeder hat den anderen wohl verstanden und gewürdigt, jeder verdankt dem anderen viel für seine künstlerische Ausbildung und erkannte dies freudig an — vereinigt stehen Haydn und Mozart auf der Höhe, auch sie ein schönes Denkmal, daß wahre Gröfse echte Künstlernaturen nicht scheidet, sondern einigt«.

Obwohl Haydn sich der eigenen Kraft wohl bewußt war, erkannte er ausdrücklich die Superiorität des jüngeren Kunstgenossen an. Bei der Nachricht von Mozarts Tode rief er aus: »Die Nachwelt bekommt nicht in hundert Jahren ein solch Talent.«

---



## SECHSTES KAPITEL.

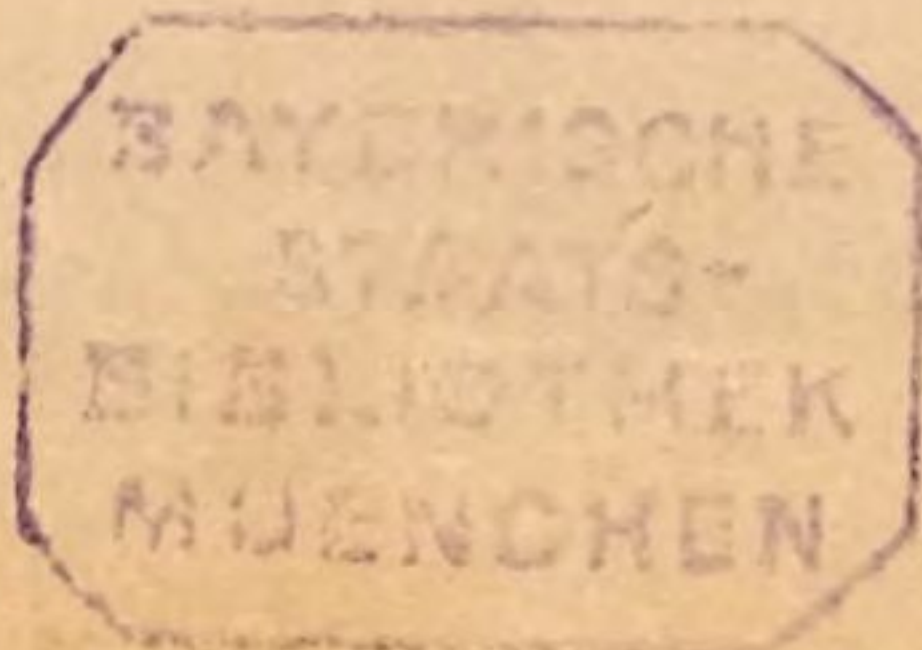
### Vorgänger Beethovens.

#### I. Muzio Clementi.

Muzio Clementi, geboren zu Rom 1752, wurde durch Alderman Beckford, den Vater des Autors von *Vathek*, nach England gebracht und hatte in Fonthill Abbey Mufse, die Werke von Händel, J. S. Bach, Em. Bach, Dom. Scarlatti und Paradies zu studieren. Gleich Scarlatti war Clementi ein Klaviervirtuose, doch obwohl beide in der Entfaltung von Technik schwelgten, waren sie gleichzeitig echte und intelligente Künstler. Bei Scarlatti war das Gleichgewicht seiner musikalischen Ideen und der Form ihrer Darstellung nahezu vollkommen, bei Clementi gewann die Virtuosität bisweilen die Oberhand. Bei letzterem lag, wie auch bei E. Bach, Haydn, Mozart und manchem anderen Komponisten, die Notwendigkeit vor, den Lebensunterhalt zu verdienen und daher auch für die »Langohren« schreiben zu müssen. Hierdurch entstanden Werke, welche, gleich dem alten Baum im Paradiese beides enthielten, Gutes und Böses. Um diese großen Männer gerecht beurteilen zu können, sollte man die Spreu von dem Weizen sondern, ja man sollte lieber die Spreu gänzlich entfernen, selbst auf die Gefahr hin, dabei ein Weniges von dem Weizen zu verlieren.

Für Musikfreunde sind ausgewählte Sammlungen häufig wertvoller, als vollständige; letztere sind natürlich notwendig für solche, die sich mit musikgeschichtlichen Studien befassen. Die Klaviersonaten Mozarts, Haydns, Clementis und Dusseks könnten auf eine mäßige Zahl reduciert werden.

Klavier - Sonate.





Wollte man dagegen vorschlagen, auch nur eine einzige der 32 Sonaten Beethovens fortzulassen, so würde man das in unserer Zeit für Blasphemie halten. Aber die Kunst schreitet fort, und einzelne treten schon jetzt in den Hintergrund. Eine Rundschau über die Programme der bedeutenderen Klavierconcerte während unserer letzten Jahrzehnte läßt schon heute vermuten, welchen Sonaten Beethovens ein längeres Dasein beschieden ist, und welche von ihnen früher oder später in Vergessenheit geraten werden.

Clementi veröffentlichte seine drei ersten Sonaten (Op. 2 No. 1—3) 1770 im Geburtsjahre Beethovens, jenes Meisters, auf den er einen so erheblichen Einfluß ausübte. Beethovens Vorliebe für die Sonaten Clementis ist allgemein bekannt. Die Welt aber hat selten den Männern volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, deren Aufgabe es war, Größeren den Weg zu bereiten. Pachelbel, Böhm und Buxtehude, die unmittelbaren Vorgänger J. Seb. Bachs, ebenso Em. Bach, dem Haydn so viel verdankte, und dessen Werke auch Beethoven studierte, sind Beweise dafür. Dies ist freilich natürlich, denn nur das Beste lebt fort. Musiker aber, die ernstes Interesse für ihre Kunst haben, sollten hin und wieder zurückschauen, um wahrzunehmen, wie viel auch von Männern geleistet wurde, die durch den Vergleich mit ihren bedeutenderen Zeitgenossen oder Nachfolgern naturgemäß zurücktreten mußten. Unter diesen steht Clementi in erster Linie. Die Erscheinung Beethovens überschattete den Italiener und das harte Urteil, welches Mozart<sup>1)</sup> über ihn fällte, hat vielleicht viel dazu beigetragen, daß man an Clementis Sonaten heute mit solcher Gleichgültigkeit vorübergeht.<sup>2)</sup> Wie Mozart zu einem so strengen Ausspruche gelangte, erklärt uns einigermaßen Otto Jahn. Derselbe berichtet, Clementi habe seinem Schüler Berger mitgeteilt, »daß er in jener früheren Zeit sich vorzugsweise noch in brillanter

---

<sup>1)</sup> Mozart schrieb an seine Schwester (7. Juni 1783): »Clementi ist ein Ciarlattana wie alle Welsche.«

<sup>2)</sup> Es sind mehr als 36 Jahre verflossen, seit die schöne H moll Sonate in den »Popular Concerts« (London) gespielt wurde, und seit 20 Jahren ist überhaupt keine Sonate Clementis mehr auf dem Programm dieser Concerte erschienen.



Fertigkeit und besonders in den vor ihm noch nicht gebräuchlichen Doppelgriff-Passagen und extemporierten Ausführungen gefallen habe«. Übrigens war auch Berger der Meinung, daß die Sonate, welche Clementi bei dem denkwürdigen Wettstreit mit Mozart vor Kaiser Joseph II. (Dezember 1781) spielte, weit unbedeutender war, als die meisten seiner früheren Kompositionen. Es war die B-dnr Sonate (Breitkopf und Härtel No. 61; Holle No. 37), deren Hauptthema ähnlich wie das Allegro der Ouvertüre zur Zauberflöte anfängt. Mozart hatte viel unter dem am Hofe vorherrschenden italienischen Einflusse zu leiden, und der Ausdruck »wie alle Welsche« läßt auf eine gewisse Verbitterung schließen. Immerhin gebrauchte er ihn nur in einem vermutlich schnell geschriebenen Privatbriefe. Außerdem war sein Urteil durch ein geringwertiges Werk hervorgerufen und ist darum nicht allzu ernsthaft zu nehmen. Mozart ist überdies nicht der einzige Komponist, der es seinen zeitgenössischen Kollegen gegenüber an Gerechtigkeit fehlen liefs. Man kann die Sonaten Clementis ungefähr in drei Klassen einteilen. Er verfaßte einige der Technik zu Liebe, andere zu erziehlichen Zwecken. Wir finden aber auch eine dritte Kategorie von Sonaten, bei denen er mit Geist und Herz beteiligt war, und in diesen erreicht er einen hohen Standpunkt. Hiermit ist nicht gesagt, daß nicht auch in den letzteren eine reiche Technik zur Entfaltung käme. Wenn wir von Mozarts C-moll, Haydns beiden Es-dur Sonaten und einigen Werken Rusts absehen (von denen bald die Rede sein wird), so stehen unseres Erachtens einzelne Sonaten Clementis dem Geiste nach Beethoven am nächsten. E. Dannreuther bemerkt mit Recht in G. Groves *Dictionary of Music and Musicians*, daß eine verständige Auswahl aus den Gesamtwerken Clementis sehr dankenswert wäre.

Um die Verwandtschaft zwischen Clementi und Beethoven zu erklären, erwähnen wir, daß ersterer 1783 bis Op. 11<sup>1)</sup> gelangt war, während Beethovens Sonaten Op. 2

---

<sup>1)</sup> Sonate und Tokkata, wovon letztere in die Breitkopf und Härtel Ausgabe nicht mit aufgenommen ist.



erst 1796 erschienen.<sup>1)</sup> Als letzterer 1802 die drei Sonaten Op. 31 komponierte, war Clementi schon bis Op. 40 gekommen. Zwischen 1820 — 1821 erschienen seine Sonate Op. 46 (Kalkbrenner gewidmet) und die letzten drei Sonaten (worunter die »Didone abbandonata«) Op. 50. Beethovens E-dur Sonate Op. 109 wurde im November 1821 veröffentlicht. Hieraus ergibt sich, daß Beethoven anfangs durch Clementi beeinflusst wurde, während später das Gegenteil stattgefunden haben dürfte.

Breitkopf und Härtel haben 64 Sonaten von Clementi veröffentlicht, wovon sich 63 auch in der Ausgabe von Holle befinden.<sup>2)</sup>

Die drei ersten Sonaten, Op. 2, No. 1, 2, 3 (25, 26, 27) bestehen nur aus zwei Sätzen und zeichnen sich durch technischen Glanz aus.<sup>3)</sup>

7 Sicherlich war Clementi mit Scarlattis Musik wohl bekannt, doch dürfte es schwierig sein, einen direkten Einfluß derselben nachzuweisen. Unter den drei folgenden Sonaten Op. 9 No. 4, 5, 6 (11, 28, 12) sind die erste und dritte am interessantesten. In der zweiten ergeht sich Clementi in seinen Lieblingspassagen, Terzen-, Sexten- und Oktaven-gängen. Der Presto-Satz darin, *moto perpetuo* für die rechte Hand in Oktaven, dürfte selbst für heutige Pianisten eine Aufgabe sein. Die erste Sonate weist kühne Akkorde auf und bringt *sforzandos* auf schlechten Taktteilen, die an Beethoven anklingen. Auch die dritte Sonate erinnert

---

1) Die drei Sonaten in Es-dur, F-moll und D-dur, welche dem Kurfürsten Maximilian Friedrich von Cöln gewidmet waren und 1783 in Speyer erschienen, fallen hier nicht in Betracht.

2) Bei Erwähnung der einzelnen Sonaten geben wir die Nummern der Breitkopf und Härtel Ausgabe zuerst, die von Holle in Klammern.

3) Zur Zeit ihres Erscheinens war Dussek noch nicht geboren, Hummel im Knabenalter, Beethoven ein ganz kleines Kind. Selbst E. Bach hatte noch keine seiner Leipziger Kollektionen veröffentlicht, noch hatte Haydn seine besten Sonaten geschrieben. Da Clementi nicht nur Beethoven überlebte, sondern auch sein Vorgänger war, so dürfte diese Übersicht über den damaligen Stand der Sonate nicht überflüssig sein.



in mancher Hinsicht an den Bonner Meister. Im ersten Allegro tritt eine seufzende Figur auf,



die in dem ganzen Satze eine wichtige Rolle spielt und ihm seinen Charakter verleiht. In der Durchführung deuten auf Beethoven die scharfen Kontraste, die mächtigen Akkorde und die Erweiterung der seufzenden Figur. Und seltsam genug, das Hauptthema, welches jetzt in Dur erscheint (die Sonate ist aus G-moll), erinnert stark an die »Eroica«.



Beachtenswert ist, daß sich die seufzende Figur auch in den anderen beiden Sätzen der Sonate zeigt.

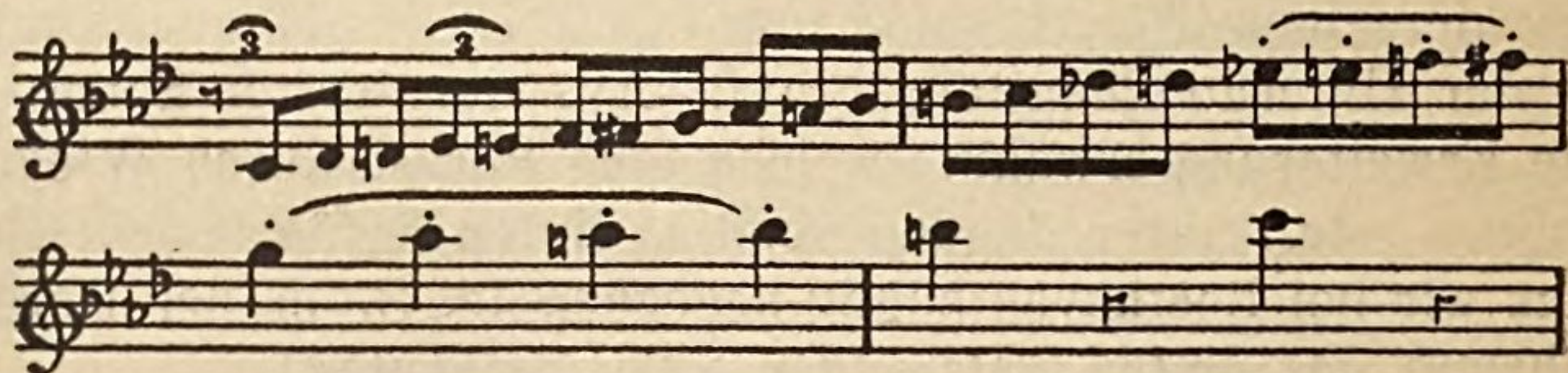
Die nächste Sonate No. 10 (44) hat drei Sätze, die alle aus derselben Tonart sind; nur das Trio des Menuetts tritt in der Unterdominanttonart auf. Aus dem ersten Satze sei die Erweiterung erwähnt, welche eine Phrase durch Wiederholung (etc.) ihrer beiden letzten Noten erfährt, ein Zug dem wir bei Beethoven häufig begegnen (z. B. in der Durchführung des ersten Satzes der »Appassionata«).

In dem Rondo von No. 11 (45) ist die Pianostelle vor dem Orgelpunkt und dem Pausentakt auffallend. In No. 14 (2) erinnern die gebrochenen Oktaven am Schlusse des ersten Teiles und die elliptische Rückkehr zum Hauptthema an Passagen in Beethovens Op. 22 und Op. 109. Sonate No. 16 (4) hat einen reizenden ersten Satz, in welchem die Entwicklung des zweiten Themas aus dem ersten Beachtung verdient. Von No. 18 (51) ist ein Punkt zu erwähnen. Der erste Satz ist F-dur, aber das Hauptthema erscheint im Wiederholungsteil in Es-dur; das zweite Thema tritt dagegen, der Regel gemäß, wieder in der Tonica auf.

Sonate No. 19 (52) in F-moll verlangt eingehendere Besprechung. Wenngleich unsere vielen Hindeutungen auf



Beethoven den Leser bereits ermüdet haben mögen, können wir nicht umhin, dieselben noch zu vermehren. Denen, welche Clementis Sonaten nicht genauer kennen, sei es gesagt, daß die erwähnten Stellen nur einen kleinen Bruchteil der vielen bilden, die man nach dieser Richtung anführen könnte. Der erste Satz von No. 19 (*Allegro agitato*) ist von gedrungener Kürze; jeder Takt des Hauptteiles kann als thematisch angesehen werden. Das zweite Motiv, nach hergebrachter Weise im verwandten Dur, ist aus dem Hauptthema entwickelt. Letzteres ist absteigend, ersteres aufsteigend — ein echt Beethovenscher Kontrast. Die Coda des ersten Teiles, in welcher eine thematische Figur in der Augmentation erscheint, tritt auffallend hervor. Am Schlusse der Durchführung scheint eine lange würdevolle Dominantpassage die Wiederkehr des Hauptthemas vorzubereiten, aber der Komponist bringt uns eine Überraschung: nach einem Pausentakte erscheint das zweite Thema in As-dur. Eine Modulation führt bald darauf zu F-moll zurück, ganz nach der Art Beethovens —



und hierauf wird die Coda des ersten Teiles in erweiterter Form wiederholt. Im nächsten Satze (*Largo e sostenuto*) herrscht noch düstere Stimmung vor; die Tonart ist das Moll der Dominante. Augenscheinlich besteht zwischen dem *Allegro* und dem *Finale* enge Verwandtschaft; das beweisen der Anfangstakt des ersteren und die Schlusstakte des letzteren.

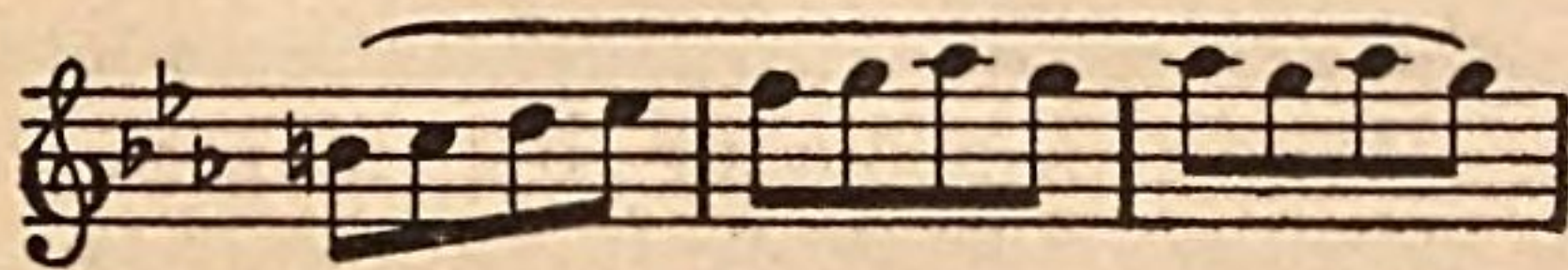
In No. 23 (43) zeigt uns ein Orgelpunkt am Schlusse des letzten Satzes, daß die Intentionen des Komponisten nicht vollständig verzeichnet sind. Bei den früheren Werken Clementis wurden, wie bei denen E. Bachs, Zuthaten von Seiten der Spieler erwartet. In No. 26 (7) erinnert das



Anfangsthema der Arietta in ziemlich deutlicher Weise an das Finale von Beethovens Septett. No. 34 (8) ist eine vortreffliche Sonate, in deren Repetitionsteil große Freiheit herrscht. In No. 39 (35) kehrt Clementi zur älteren Form der Sonate zurück; er hat hier nur zwei Sätze, ein Larghetto und ein Tempo di Minuetto, beide aus der gleichen Tonart. In der Sonate No. 41 (32), der zweiten aus Op. 34, tritt Clementi mit etwas Neuem hervor. Die Idee, den thematischen Kern einer langsamen Introduction einzuverleiben, war schon Haydn<sup>1)</sup> gekommen, Clementi erweiterte dieselbe jedoch. Übrigens ist es nicht ausgeschlossen, daß Beethovens »Pathétique«, die 1799 erschien, der Sonate Clementis voranging. Aus dem charakteristischen Thema des Largo ist das Hauptmotiv des Allegro con fuoco abgeleitet, und zwischen diesem und dem zweiten Thema besteht ebenfalls Verwandtschaft. In der ungewöhnlich langen Durchführung führt eine dramatische Passage, die aus den Schlusstakten des Largo entwickelt ist, zu einem langsamen Abschnitt, in welchem die Anfangsnoten des Largo im unerwartet eintretenden C-dur markiert werden (die 3 Sforzando-Viertel erinnern an die Schicksalstöne der C-moll Symphonie). Nachdem das Tempo primo wieder aufgenommen ist, mahnt



an folgende Stelle aus dem ersten Satz der C-moll Symphonie.



In einer bedeutungsvollen Coda tritt dann das Thema noch einmal in veränderter, aber verschärfter Form auf. Noch im Finale macht sich der Einfluß des Largo geltend.

---

<sup>1)</sup> Londoner Symphonie in Es dur No. 8 (No. 1 bei Breitkopf und Härtel).



Die Länge des ersten Satzes und das Vorherrschen der Haupttonart im ganzen Werke mögen als Mängel erscheinen, aber man spürt das Verlangen des Komponisten, eine innere Bewegung auszudrücken und dies ist es, was die Musik sehr interessant macht.

Die H-moll Sonate Op. 40 gehört zu Clementis vollendetsten Schöpfungen. Auch hier muß Beethoven wieder erwähnt werden. Durch seine Gedankentiefe, seine Kühnheit, den Stil der Durchführung und die künstlerische Steigerung nähert sich dies Stück dem großen Meister. Hier findet kein zweckloses Herumirren statt, die Technik ist nicht um ihrer selbst willen vorhanden; die üblichen Terzen-, Sexten- und Oktavengänge sowie leere Bravourpassagen findet man hier nicht. Die lange Durchführung mit den kühnen Gegensätzen, die veränderte Darstellung der Themen, die besondere Art thematische Einzelheiten zu behandeln, sowie das Verweilen in den Dominantharmonieen vor der Wiederkehr des Hauptmotivs, alles das mahnt an Beethoven. Der Mittelsatz ist ein Largo (*mesto e patetico*), das zum Schluß-Allegro führt. Diese beiden Sätze sind eng mit einander verbunden; der letzte enthält außerdem Reminiscenzen an das einleitende Adagio. Nach einer kurzen Andeutung an das Largo schließt das Finale mit einer leidenschaftlichen Presto-Coda. Banister bezeichnet in seiner Biographie Macfarrens' dieses Werk als eine der schönsten Sonaten, die überhaupt komponiert wurden. Vielleicht stimmen andere Musiker mit diesem Urteil überein.

Bei den drei letzten Sonaten (Op. 50 No. 1, 2 und 3) müssen wir daran erinnern, daß zur Zeit ihres Erscheinens Beethoven schon bis Op. 106, möglicherweise sogar 109 gelangt war. Wenn wir daher bei einigen der früheren Sonaten von Clementis Einfluß auf Beethoven sprachen, so findet jetzt das Gegenteil statt. Vielleicht hat eine dieser Sonaten den Meister veranlaßt, sich von neuem mit dem Plan zu befassen, die poetische Idee seiner Sonaten darzulegen<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Siehe in bezug auf Beethovens Unterhaltung mit Schindler S. 141.



Clementi giebt seinem Werke den Titel »Didone Abbandonata: Scena Tragica«. Das einleitende Largo ist *sostenuto e patetico*, während das folgende Allegro *deliberando e meditando* überschrieben ist; das Adagio ist *dolente* und das Allegro Finale *agitato e con disperazione*. Die Musik stellt den Gram und die Verzweiflung der verlassenen Königin dar, während gewisse ungestüme Passagen (z. B. die Coda des ersten Allegro) auch von ihrem Zorne sprechen. Dieses Allegro ist ein vortrefflicher, getragener Satz, und der Komponist erhebt sich darin bisweilen zur Gröfse seines Stoffes. Von Interesse ist es auch in Hinsicht der Technik, die hier nicht um ihrer selbst willen entfaltet ist. Welchen Grad schöpferischer Kraft man dem Komponisten in diesem Werke auch zuerkennen möge, man empfindet, dafs er von seinem Thema erfüllt und mit Kopf und Herz an der Darstellung desselben beteiligt war. Natürlich kann die »Didone Abbandonata« mit den Sonaten Beethovens nicht in Vergleich gestellt werden, denn der Klaviersatz ist teilweise zu formal und altmodisch, bisweilen auch zu dünn, um die volle Teilnahme unserer heutigen Pianisten zu erregen, die durch das reichere Vermächtnis Beethovens, die romantischen Tonbilder eines Schumann und Brahms, die zauberhaften Miniatüres Chopins und die Bra-vourstücke Liszts verwöhnt sind. Trotzdem verdient die Sonate nicht völliger Vergessenheit anheim zu fallen. Man höre, was Fr. Rochlitz in der Allgemeinen Musik-Zeitung darüber sagt: »Eine tragische Scene ist sie in der That, und zwar eine so klar gedachte und so bestimmt ausgedrückte, dafs es garnicht schwer fällt — nicht etwa nur bei jedem Hauptsatze, sondern auch bei jedem Hauptteile eines solchen — den Verlauf wechselnder Gefühle, der hier entwickelt worden ist, wörtlich nachzuweisen.«

Schindler bemerkt in Bezug auf dieses Werk: »Wer versteht dieses musikalische Seelengemälde (leider in der stereotypen Sonatenform der Alten geschrieben) heutzutage noch zu interpretieren? Höchstens gelangt noch einer, der flüchtig daran vorüberieht, zu dem Ausspruche: ‚Der poetische Inhalt dieser Sonate kommt nur im Titel zum Ausdruck‘.« Und an anderer Stelle: »Clementi hat mir im



Jahre 1827 zu Baden bei Wien über Inhalt und Vortrag dieser Tondichtung eine ausführliche Anweisung gegeben. Die Gelegenheit einer neuen Auflage des Werkes in der Johann Andreschen Offizin zu Offenbach 1856 benutzend, habe ich hierzu ein Vorwort mit den Belehrungen des greisen Meisters beigelegt.«

Und weiterhin: »Aufser diesem mit Seelenzuständen sich beschäftigenden Tongemälde wüßte ich unter dem Titel ‚Sonate‘ kein zweites, so scharf ausgeprägtes, zu nennen, das in solcher Beziehung den Beethovenschen zur Seite gestellt werden dürfte.«

## II. Johann Ludwig Dussek.

Dieser Komponist steht der Zeit, und wir dürfen wohl hinzufügen, auch seiner Bedeutung nach, Clementi am nächsten. Allerdings war er der begabtere, aber Clementi faßte seine Kunst als ernstes Studium auf, während Dussek, Vergnügen und Behagen liebend, sein Talent nie völlig entwickelte. Es möge erwähnt sein, daß beide Pianisten in Verbindung mit englischen Musikverlegern traten. Clementi glückte es (wenn auch nicht gleich mit dem ersten Unternehmen) bei Longman und Broderip, Dussek hatte dagegen keine Erfolge und verließ England, um, wie es heißt, seinen Gläubigern zu entgehen. Ein Brief, den Dussek am 12. Juni 1800 an Clementi schrieb, ist nicht nur dadurch interessant, daß er uns die beiden Pianisten in geschäftlicher Korrespondenz zeigt, sondern auch, weil er einer Lebensperiode Dusseks angehört, die etwas in Dunkel gehüllt ist.

MR. CLEMENTI,

MON CHER CLEMENTI,—

J'ai reçu avec un extrême plaisir votre lettre, aussi que *L'Autoscript* dans celle de ma femme, je suis extrêmement touché du désir que vous témoignez de me revoir à Londres, mais étant une fois dans le Continent je ne puis résister au désir de faire une visite à mon Père, d'autant plus que je Lui ai déjà écrit que je viendrai pour Sure le voir cette été, je sçais par Ses lettres qu'il attend ce moment comme la plus grande, et peut-être, la dernière jouissance de sa Vie; tromper dans une pareille attente un Viellard de 70 ans, ce serait anticiper sur sa mort, d'ailleurs

1800  
nach der  
Angabe  
Joh. B. Mus.



en arrivant en Angleterre tout de suite je ne ferais également que manger mon argent, ou bien celui de ma femme jusqu'à l'hiver prochain, aussi ma resolution est prise de faire le Voyage de la Boheme; voire en passant Dresde, Prague et Vienne, ou je sçais que je puis gagner de quoi me defrayer de tout mon voyage, et au dela: et de revenir a Londres vers le Novembre, vous pouvez compter ladessus, mais surtout sur le plaisir que j'aurai de revoir et d'embrasser un ami tel que vous—Mardi prochain part d'ici pour Londres un commis de Mr. Parish *un des premiers Banquiers d'ici* qui vous remettra en mains propres, par un de vos associés, mes trois nouvelles Sonates,—je suis occupé a metre au net. Les trois Concertinos qui vous recevrez aussi dans une quinzaine au plus tard, dont j'espere qui vous serez assez content, etant le meilleur ouvrage que j'ai jamais fait *in the Selling Way*, adieu mon cher Clementi, Les oreilles doivent souvent vous tinter, car je parle constamment de vous a tout le monde, car tout le monde aime qu'on leur parle de leurs connaissances, or vous êtes de la connaissance de tout le monde, adieu.

Votre ami,

DUSSEK.

MESSRS LONGMAN, CLEMENTI & Co.,

GENTELMEN AND FRIENDS,—

I beg you would do your possible to send to me the two grand instruments immediately, for the two Gentelmen whom I have persuaded to purchase them after they have heard my own, are very impatient about it, and I am afraid if I do not receive a decided Answer from you about it or the *connoissement*, wich I may Show them, they will be induced to Buy some of their German Instruments as they are pretty well influenced by the Capel Master of this Town who is a tolerable great As in Music and an illnatured Antianglomane, besides I expect it as the means to make my Journey to Bohemia, therefore I hope you will be so good, and make the greatest Speed you can—you will see by the above that I intend to be in London about November Next, when I will be very happy to settle with you what may Balance in our account and to continue faithfull to our agreement.

Believe me,

Gentelmen and Friends,

Yours faithfully,

DUSSEK.



You have no Idea how many proposals I have received from London about my Compositions, some of them will make you Laugh.

Dussek scheint nie wieder nach London zurückgekehrt zu sein. Er trat in nähere Beziehung zum Prinzen Louis Ferdinand und wurde dessen Ratgeber in der Komposition wie im Klavierspiel. Wir geben nachstehend noch einen Brief Dusseks, der unseres Wissens, gleich dem vorher mitgetheilten, bisher noch nicht veröffentlicht wurde.

AT THE GENERAL QUARTERS OF THE PRUSSIAN  
ARMY IN SAXONY, *the 4th 8ber 1806.*

DEAR SIR,—

I have lately composed three Quartettos for two Violins, Tenor and Violoncello, and confess to you that I think this work above all that I have composed, they are neither in the Stile of Mozart, or Haydn, nor that of Pleyel, they are in the Stile of Dussek and I will hope make some noise in the Musical World—the Price for the Propriety of them in Britain is 60 guineas, wich I think highly moderate considering the scarcity of good new Quartettos—I have particularly chosen you Sir for the publication of this work, because I allways found you very reasonable in the few Business I have had the pleasure to make with you, and as my Contract with Clementi & Co. finishes the 4th November this year, I should be very glad to continue with you the publication of all my Works in futur—These Quartettos are for you a publication so advantagous that I have not the least doubt but you will make the Bargain of them, since there is such a long time that nothing has been published of my composition—I wish them to appear about the middle of January, and to be dedicated *to His Royal Highness the Prince Louis of Prussia* with whom I am at this moment at the Army against the French—If you wish to write to me, give the letter to the Gentelmen who shall deliver to you the quartettos—I beg You to give my best greetings to Mr. Crassier, Sheener, Tonkinson and all Those that remember me, and believe me,

Your very obedient Servant,

and sincere friend,

DUSSEK,

Privy Secretary to His Royal Hs.  
the Prince Louis of Prussia.



Obiger Brief war an Mr. Birchall, einen Musikalienhändler in London, adressiert. Er stammt aus dem Jahre, in welchem der Prinz in der Schlacht von Saalfeld (13. Oktober 1806) sein Leben verlor. Das Verzeichnis der Werke Dusseks in G. Groves *Dictionary of Music and musicians* nennt drei Streichquartette (Op. 60 aus G, B und Es-dur), wahrscheinlich die Werke, von denen im letzten Briefe die Rede ist.

Dussek war 1761 geboren, studierte zuerst bei seinem Vater J. J. Dussek und erhielt im Alter von 22 Jahren weiteren Unterricht durch Em. Bach. Als Pianist erfreute er sich bald grossen Rufes. Tomaschek, selbst ein bedeutender Klavierspieler, schreibt in seiner Autobiographie: »Es lag in der That etwas Zauberhaftes in der Art, wie Dussek auf die ihm eigene, anmutige Weise dem Instrument durch seinen schönen Anschlag herrliche und zugleich mächtige Töne entlockte. Seine Finger glichen einer Gemeinschaft von zehn Sängern, die sämtlich mit gleicher Kraft begabt, mit äusserster Vollkommenheit alles ausführten, was ihr Dirigent von ihnen verlangte. Ich habe das Prager Publikum nie so begeistert gesehen, wie bei Dusseks wundervollem Spiel. Seine schöne Art der Deklamation, besonders der Cantabiles, ist ein Muster künstlerischer Leistung, das bisher noch von keinem anderen Pianisten erreicht wurde.«

Das oben Gesagte bezieht sich auf ein Concert, das Dussek 1804 in Prag gab.

Leider herrscht in den Opuszahlen der Werke Dusseks grosse Verwirrung, und es ist schwer, ja fast unmöglich, die Daten der Kompositionen wie ihrer Veröffentlichung mit Sicherheit anzugeben. Breitkopf und Härtel haben über 50 Sonaten von ihm herausgegeben, von denen wir jedoch nur einige der bedeutendsten nennen werden. Wie alle hervorragenderen Komponisten seiner Zeit, selbst Haydn und Mozart nicht ausgenommen, schrieb Dussek mehr aus praktischen als aus idealen Beweggründen. Zu seiner Ehre sei jedoch gesagt, daß seine geringwertigsten Werke noch Meisterstücke sind im Vergleich mit jenen, welche durch die Sonatenmacher Steibelt, Cramer und andere zu hunderten



fabriciert wurden. Wir finden bei Dussek klanglichen Reiz und feinen Geschmack, während sein Klaviersatz oft höchst fesselnd ist. Dagegen war die Kunst der Themenentwicklung nicht seine starke Seite, und daß er bisweilen nachlässig oder gleichgiltig arbeitete, beweist ein Takt wie folgender (Op. 47 No. 1 der Litolff-Ausgabe; Adagio Takt 9)



Der Takt vor der Wiederkehr des Hauptthemas im Allegro der Es-dur Sonate (Op. 75) zeigt ähnliches. Auch in dem Allegro der As-dur Sonate »Le Retour à Paris« ist eine Stelle (15 Takte vor dem Schluß des ersten Teiles beginnend), die durch eine kleine Änderung leicht hätte verbessert werden können.

Unter den früheren Sonaten ist No. 2 aus Op. 10 in G-moll ein interessantes Stück. Es besteht aus zwei gut miteinander kontrastierenden Sätzen, einem Adagio in zweiteiliger und einem Vivace in Sonatenform. Das Presto von Op. 10 No. 3 bespricht Professor Prout in seinem Artikel über Dusseks Klaviersonaten.<sup>1)</sup> Er sagt darüber: »Das erste wie auch das zweite Thema erinnern unwiderstehlich an Mendelssohn, während die Schlusssphäre des ersten Teiles fast identisch mit einer bekannten Stelle aus dem ersten Satze der »Schottischen Symphonie« ist. Beruht dies auf Zufall oder kannte Mendelssohn die Sonate und wurde unbewußt durch dieselbe beeinflusst?«

In seinen drei letzten Sonaten erreicht Dussek eine verhältnismäßig hohe Stufe. Zweifellos war er durch den Ernst Beethovens, die Romantik Webers und die Poesie Schuberts beeinflusst. Es hatte eine neue Ära begonnen. Die drei genannten Komponisten waren weder Fürstendiener noch Sklaven des Publikums; sie lebten in der Welt, waren

<sup>1)</sup> *Musical Times*, September und Oktober 1877.



aber nicht Kinder der Welt. Die Kunst war ihnen eine heilige Aufgabe und die seichten Massenproduktionen, welche am Ende des 18. Jahrhunderts den Musikalienmarkt überschwemmten, spornten sie vielleicht an, ihre Kräfte zu verdoppeln. Dussek hatte ein unstätes, zielloses Leben geführt; er war von einem Lande zum anderen gewandert ohne etwas anderes zu erreichen, als ephemeren Virtuosenruhm. Vielleicht empfand er im Alter eine gewisse Enttäuschung. Der Zug von Trauer, der durch seine letzten Sonaten geht, führt zu diesem Gedanken. Auch mochte das Gefühl, dem Lebensende nahe zu sein, ihn ernsthafter stimmen. Wie man es sich aber auch erklären möge, jedenfalls zählen die letzten Beiträge Dusseks zur Sonatenlitteratur zu den besten ihrer Zeit, und die Gleichgiltigkeit, mit der man heute — wenigstens soweit es das Concertpodium betrifft — an ihnen vorübergeht, ist ein Zeichen von Unkenntnis oder schlechtem Geschmack. Wir sagen Unkenntnis, weil der jüngeren Generation unserer Zeit wohl kaum je die Gelegenheit geboten wurde, Dusseks Musik zu hören.<sup>1)</sup>

Die As-dur Sonate »Le Retour de Paris« ist in England als »Plus Ultra« bekannt; und in einer alten Ausgabe dem »Non plus Ultra« gewidmet. Unter letzterem war Wölfl gemeint, ein berühmter Pianist und Zeitgenosse, dessen Musik heute vergessen und dessen Name nur noch wegen seiner Beziehung zu Beethoven genannt wird. Gleich letzterem besaß auch er großes Improvisationstalent. J. W. Davison spricht in seiner langen und interessanten Vorrede zur Brewer & Co. Ausgabe der As-dur Sonate von Dussek die Ansicht aus, daß nicht der Komponist, sondern der Verleger den Titel in »Plus Ultra« umgeändert habe. Auch in der Opuszahl wurde 70 gegen 71 eingetauscht. In einer Vorrede zur Brewer & Co. Ausgabe der Sonate von Wölfl erzählt Davison folgendes Geschichtchen: »Wer wird das spielen«, fragte der Verleger, während er Wölfls Manuskript durchsah. »Ich werde es spielen«, versetzte Wölfl. »Ja, aber Sie werden mir nicht die Exemplare abkaufen. Aufser

---

<sup>1)</sup> Op. 70 wurde vor 19 Jahren, Op. 75 und 77 vor 24 und 30 Jahren zuletzt in den *Popular Concerts* in London gespielt.



Ihnen und Dussek ist Niemand im Stande, das Allegro zu spielen, und ich zweifle, ob einer von Ihnen beiden die Variationen spielen kann.« Wölfl setzte sich jedoch an ein altes Klavier und überzeugte den Verleger von seinem Irrtum. »Wie soll die Sonate heißen?« fragte der Verleger. »Nennen Sie sie ‚Ne plus Ultra‘«, sagte Wölfl, indem er sich vergnügt die Hände rieb. »Wir werden nun sehen, ob Herr von Esch es besser machen wird oder Herr Bon-tempo die Variationen spielen kann.«

Dusseks »Plus Ultra« (Op. 70) verdient volle Bewunderung. Die Musik ist schön, und in technischer Hinsicht übertrifft die Sonate das frühere Werk (Wölfls Sonate), abgesehen von einigen sensationellen Passagen<sup>1)</sup> in letzterem, zu deren Ausführung den Komponisten seine langen Finger befähigten. Musiker, welche Wölfls Sonate nicht besitzen, wird es vielleicht befremden, daß wir dieselbe nur dem Titel nach, in Bezug auf die Rivalität mit Dussek erwähnten. Der Grund ist jedoch der, daß sie sowohl in musikalischer wie technischer Hinsicht für unsere Zeit durchaus uninteressant ist. Ihre Tonart ist F-dur, und sie beginnt mit einem kurzen einleitenden Adagio, dem ein langweiliges, viele Terzengänge enthaltendes Allegro folgt. Ein kurzes Andante vermittelt den Übergang zum Finale, das in geistlosen Variationen über die Volksmelodie »Freut Euch des Lebens« besteht. Für bestimmte Zwecke mögen Wölfls Sonaten vielleicht noch heute Bedeutung haben oder selbst Interesse gewähren; für den unsrigen fallen sie nicht in Betracht. Die »Non plus Ultra« möge uns hier an Wölfls Namen erinnern, während seine übrige Musik, sowie seine näheren Lebensumstände der Vergessenheit anheimfallen können. Zwar haben wir seine Sonaten nicht sämtlich durchgesehen, indessen eine genügende Anzahl, um im allgemeinen ihren Gehalt beurteilen zu können.

<sup>1)</sup> Eine Stelle aus der achten Variation ist diese:





Eine sehr treffende Charakteristik Dusseks (als Klavierkomponist) giebt Professor Macfarren im *Imperial Dictionary of Biography*. Er sagt: Die ungeheure Anzahl der Klavierkompositionen Dusseks ist keineswegs von gleichmäfsigem Werte. Viele Werke wurden nur für den Verkauf, andere zu Unterrichtszwecken und einige zur Entfaltung grofser Technik verfaßt. Diejenigen aber, welche Dussek im wahren Geiste der Kunst schrieb und in denen er ohne Rückhalt seine Gefühle und Gedanken ausspricht, stempeln ihn zu einem der ersten Komponisten für sein Instrument; sie sind in der Bibliothek des Pianisten unentbehrlich und für den Musikstudierenden unschätzbar zur Entwicklung seiner Technik, wie zur Bildung seines Stils. Besonders charakteristisch ist bei diesem Komponisten sein schier unerschöpflicher Vorrat von Ideen<sup>1)</sup>, doch steht seinem Erfindungsreichtum leider die Verworrenheit seiner Pläne entgegen. Es fehlt ihm die Kraft der Verdichtung, durch welche oft ein minder schönes Material zu gröfserer Wirkung gelangt. In der Analyse eines Quintetts von Dussek sagt Macfarren ferner, dafs wir in seinen Werken nicht nur die Muster vieler der schönsten Effekte finden, die man späteren Komponisten zum Verdienst gerechnet hat, sondern auch, dafs unter seinen Nachfolgern manche zur Popularität gelangt sind durch Ideen, die von ihm herkommen.

#### Friedrich Wilhelm Rust.

Während der Jahre 1744—1745 befand sich ein junger Mann namens Johann Ludwig Anton Rust in Leipzig, um dort Jurisprudenz und Philosophie zu studieren. Derselbe war auch musikalisch und spielte Violine bei Aufführungen, die dort unter der Leitung J. S. Bachs veranstaltet wurden. Nachdem er in seinen Heimatsort Wörlitz zurückgekehrt war, versuchte er seine dortige Umgebung für die Bachsche Musik zu entusiastmieren. Bei seinem jüngeren Bruder

---

<sup>1)</sup> Auch Mendelssohn erklärte, dafs Dussek ein Verschwen-  
der sei.



Friedrich Wilhelm gelang ihm dies derart, daß derselbe schon im Alter von dreizehn Jahren das ganze »Wohltemperierte Klavier« auswendig spielen konnte. Später ging der junge Friedrich zum Studium der Rechte nach Halle, wo er nicht nur die Bekanntschaft Friedemann Bachs machte, sondern auch von ihm in Komposition, Orgel- und Klavierspiel unterrichtet wurde, während er als Gegenleistung die Korrespondenzen des begabten Musikers besorgte. Später setzte er in Potsdam seine Klavierstudien bei Emanuel Bach fort. Selten genoß wohl ein Schüler eine bessere künstlerische Erziehung! Schumann empfiehlt jungen Musikern, Bach zu ihrem täglichen Brot zu machen; hiervon muß Rust sein volles Gewicht gehabt haben. Die Zahl seiner Lehrer ist übrigens noch nicht erschöpft. Er ging 1765 nach Italien und studierte dort bei Tartini Violine. Rust komponierte Opern, Cantaten, Concerte und Sonaten für Violine wie auch für Klavier; von letzteren verfaßte er acht, die für uns hier in betracht fallen. Die früheste, »Sonata Erotica« betitelt, entstand 1775, wurde jedoch erst 1888 von seinem Enkel Dr. Wilhelm Rust, (dem ehemaligen Kantor von St. Thomas in Leipzig) veröffentlicht. Sie bildet den Anfang einer Reihe von Werken, die in vieler Hinsicht ungewöhnlich sind, nämlich in der Form, dem Stoffe, der Durchführung und in der Technik. Was die letztere betrifft, so müssen wir allerdings etwas vorausschicken, das Beachtung erfordert. Dr. E. Prieger sagt in seiner interessanten Broschüre *Friedrich Wilhelm Rust. Ein Vorgänger Beethovens*. (P. J. Tonger, Köln 1894): »Indem der Enkel sich voller Begeisterung in die Schöpfungen seines Ahnen versenkte, spiegelte er in der Ausgabe das Bild wieder, welches sich in seinem Innern neu und lebensvoll gestaltet hatte«. Um dies zu erreichen, erachtete er stellenweise Verstärkungen des Klaviersatzes für nötig, und einzelnes darunter dürfte unter den Begriff der Modernisierung fallen. Dr. Prieger, der einige, wenn auch nicht alle Autographen gesehen hat, behauptet jedoch, daß jene Zuthaten »nur eine Äußerlichkeit betreffen und an dem Grundcharakter der Werke nichts ändern«. Diese Versicherung ist bis zu einem gewissen



Grade befriedigend, und wir nehmen sie dankend hin. Aber ein großer Teil des Klaviersatzes ist dem Zeitalter seiner Entstehung weit voraus und erinnert bald an Weber, bald an Schumann. Man möchte die Frage aufwerfen, warum der Herausgeber seine Zuthaten nicht durch kleineren Notendruck andeutete? Man könnte dann genau unterscheiden, was der alte Rust geschrieben und was sein Enkel hinzugefügt hat. Jetzt kann man nur über manches staunen, während man im Stillen das Verlangen trägt, zu erfahren, was davon der ursprünglichen Komposition angehört. Es scheint, daß Dr. Wilhelm Rust, als er die Werke seines Großvaters herausgab, die Absicht hatte, einen Bericht über die Original-Vorlagen wie über seine Ergänzungen des Satzes folgen zu lassen, doch hat der Tod, der so häufig die besten Pläne vereitelt, ihn daran verhindert.

Die »Sonata Erotica« zeichnet sich durch poetischen Reiz und Spontaneität aus. Der erste Satz, ein Allegro moderato, ist in Sonatenform. Der zweite, aus der verwandten Molltonart, Phantasie benannt, hat mehr vom Geiste Beethovens als E. Bachs. Das Finale ist ein Rondo, dessen mittleren Teil ein scherzhaftes Duettino bildet, welches freie Imitationen enthält.

Die zweite Sonate in Des-dur (1777) beginnt mit einem anmutigen Allegretto und schließt mit einem Tempo di Minuetto, das zum größeren Teil mehr zurückweist als vorausdeutet. Der langsame Satz, ein Adagio sostenuto, gehört dagegen einer höheren Stufe an. Er hat Beethovensche Breite und Würde, wenn ihm auch die Kraft jenes Meisters fehlt, der uns immer wieder mit dem Zauberstabe seines Genius berührt und unser Interesse bis zum Schlusse eines jeden Satzes zu steigern versteht. Wäre übrigens die Entstehungszeit des Rustschen Adagios nicht bekannt, so könnte es für eine geschickte Nachahmung des Beethovenschen Stiles gelten.

1784 schrieb Rust zwei Sonaten aus Fis-moll und aus B-moll. Letztere hat drei Sätze und erinnert besonders in ihrem Adagio aus Es-moll an den großen Bach; doch sind selbst hier, wo die Quelle der Inspiration so klar zu Tage tritt, Stellen vorhanden, welche modern klingen. Was wir



hier unter modern verstehen, bedarf der Erklärung, denn zu der Zeit, wo diese Sonate entstand, waren Haydn und Mozart bereits am musikalischen Firmament erschienen. In dem genannten Werke erinnert der Komponist jedoch an Beethoven, Weber und Schumann.

Bei der Besprechung Clementis sahen wir uns oft genötigt, auf Anticipationen Beethovens, dem Buchstaben wie dem Geiste nach, hinzuweisen. Die Sache liegt bei Rust jedoch anders als bei Clementi. Bei letzterem handelte es sich um einfache Vorausdeutungen, und mit Ausnahme weniger Stellen, welche direkte Notenverwandtschaft zwischen den beiden Komponisten zeigten, trug die Musik doch stets das Gepräge der Denkweise und des Stiles von Clementi. Anders ist es bei Rust. In seiner Musik treten Momente ein, die es uns kaum glaubhaft erscheinen lassen, daß sie einer Periode angehört, in der Beethoven noch nicht aufgetreten war.

Die D-moll Sonate<sup>1)</sup> (1788) beginnt mit einem kräftigen, dabei jedoch würdevollen Allegro. Das anmutige Adagio gehört dem Typus des 18. Jahrhunderts an; es ist aus dem verwandten Dur und schließt mit dem Dominantakkord von D-moll, der ohne Unterbrechung zu einem Schlusfallegro hinüberführt, das viele fesselnde Details enthält. Der Satz endet mit einer ausdrucksvollen poco adagio Coda, in welcher Rust das Hauptthema des ersten Satzes verwendet.

Von seiner nächsten Sonate in E-moll, benannt »Sonata Italiana«<sup>2)</sup> (1792), die durch Klemm in Leipzig veröffentlicht wurde, lassen wir einen kurzen Ausschnitt folgen, obwohl wir uns bewußt sind, daß ein derartiger Abriss nur einen unvollkommenen Begriff des Ganzen zu geben vermag.

---

<sup>1)</sup> Der Originaltitel lautet: »Sonata per il Cembalo o Forte-piano di F. W. Rust 1788.

<sup>2)</sup> Der Originaltitel heißt: »Sonata E per il Clavicembalo o Pianoforte comp. da F. W. Rust, Nel mese d'Ottobre 92«.





Ebenso teilen wir noch die Anfangstakte des Adagios einer nicht veröffentlichten Sonate in As-dur mit, die wir Dr. E. Prieger verdanken.





Die zwei Jahre später verfaßte D dur Sonate fängt mit einem interessanten Allegro an. Der zweite Satz in H-moll hat die Überschrift »Wehklage«. Rusts ältester Sohn, ein talentvoller Jüngling, studierte in Halle und ertrank dort am 23. März 1794 in der Saale. Matthison, der Dichter der »Adelaide«, sandte dem untröstlichen Vater ein Gedicht, »Totenkranz für ein Kind«, welches Rust in Musik setzte. Jene Komposition liegt diesem pathetischen Satze zu Grunde, der uns wie eine Tondichtung des 19. Jahrhunderts anmutet. Die ausdrucksvolle Coda lautet folgendermaßen: —

The musical score is written for piano and violin. It begins with a *mf* dynamic. The piano part has a *p* dynamic in the second measure and a *cres.* marking in the third measure. The violin part has a *sf* dynamic in the first measure and a *dim.* marking in the second measure. The third system features a *ten. sempre.* marking in the violin part and a *sf* dynamic in the piano part. The fourth system begins with a *riten.* marking. The piano part has a *p cres.* marking in the first measure, followed by *pp* in the second measure, *fz* in the third measure, and *pp* in the fourth measure. The violin part has a *sf* dynamic in the first measure and a *p* dynamic in the second measure. The score concludes with a double bar line.



Hierauf folgt ein zierliches, altmodisches Menuett und ein seltsamer dritter Satz, der »Schwermut und Frohsinn«<sup>1)</sup> betitelt ist. Nach der »Wehklage« sind diese beiden Sätze nur von geringer Wirkung.

Vier Jahre hindurch, 1792—1796, war Rust mit einer Sonate aus C-dur und -moll beschäftigt. Dieses Werk verdient Beachtung. Es fängt mit einem energischen Recitativ in C-moll an, das durch einige Takte eines Arioso Adagio in C-dur unterbrochen wird. Dann folgt ein Lento im  $\frac{6}{4}$  Takt, dem das berühmte Marlborough-Lied zu Grunde liegt, ein wundervoller Satz, der unter anderen gesetzmäßigen Imitationen auch eine in der None enthält. Er führt durch einen stringendo Takt zu einem brillanten Allegro con brio, das sowohl in musikalischer wie technischer Hinsicht an Beethovens Bravour-Stil erinnert. Ein zweiter Teil der Sonate beginnt mit dem Anfangsrecitativ, das aber jetzt in A-moll erscheint. Dasselbe führt zu einem höchst charakteristischen Andante, welches Dr. Rust, der Herausgeber, in einer Vorrede zu dieser Sonate mit dem »nächtlichen Zuge« in Lenaus Faust vergleicht. Das Finale besteht aus einem frischen Allegro, in welches ein geschickt gearbeitetes Fugato eingeflochten ist; noch folgt ein Allegro maestoso, das wir, wenn es nicht so lang wäre und in seinem mittleren Teile nicht noch ein Cantabile e religioso enthielte, eine ausgedehnte Coda nennen würden. Das Ganze ist augenscheinlich Programm-Musik, und Rust tritt mit dieser Sonate etwas in die Fußstapfen Kuhnaus.

Es entsteht die Frage: War Beethoven mit Rusts Musik bekannt? Dr. Prieger bemerkt in der erwähnten Broschüre Folgendes: »In den Jahren 1807—1827 befand sich Wilhelm Karl Rust (geb. 1787, gest. 1855), der jüngste Sohn unseres Meisters, in Wien und hatte das Glück, die Bekanntschaft Beethovens zu machen und infolge seines Spieles als Lehrer von ihm empfohlen zu werden. Unter seinen Schülerinnen befanden sich Freiin Dorothea Ertmann und

---

<sup>1)</sup> In dem Supplementbände der Beethoven Ausgabe von Breitkopf u. Härtel befinden sich zwei kleine Stücke, die »Lustig und Traurig« benannt sind.



Maximiliane Brentano, beide zu Beethovens engstem Freundeskreis gehörig und von ihm durch Widmungen ausgezeichnet. Der jüngere Rust war mit einem außerordentlichen Gedächtnisse begabt, es ist demnach aus diesem Grunde schon die Möglichkeit vorhanden, daß er gelegentlich auch Werke seines Vaters in jenen Kreisen vorgetragen habe. Auf der anderen Seite steht Beethovens energische, jede Beeinflussung seiner eigenen Ursprünglichkeit ablehnende Natur.«

Hier haben wir in Kürze die Antwort auf unsere Frage und wohl die einzige, auf die wir noch rechnen können. Wir müssen Rust alles in allem als ein Phänomen betrachten, als einen Musiker, der seiner Zeit voraus war. Wenn Beethoven, wie es sehr möglich erscheint, mit seiner Musik bekannt war, so muß Rust den gleichen, ja wir möchten behaupten größeren Einfluß auf ihn ausgeübt haben als Clementi.

---



## SIEBENTES KAPITEL.

---

### Ludwig van Beethoven.

Bachs 48 Präludien und Fugen und Beethovens 32 Sonaten überragen alle anderen Klavierwerke. Hans von Bülow hat erstere mit Recht als das alte, letztere als das neue Testament der Musikkultur bezeichnet. Jedes wiederholte Studium derselben offenbart uns neue Anziehungspunkte, neue Schönheiten, beweist uns, daß wir hier Fundgruben besitzen, die unversiegbar sind.

Bach schien die Fugenform völlig erschöpft zu haben, und die Geschichte der letzten siebenzig Jahre führt fast zu dem Gedanken, daß Beethoven der letzte große Sonatenkomponist war. Auf diesen Punkt werden wir später noch zurückkommen. Bei unserer Besprechung der verschiedenen Komponisten von Kuhnau an versuchten wir besonders, die Einflüsse nachzuweisen, welche von der frühesten Zeit her auf dieselben wirkten. Auch in bezug auf Beethoven wollen wir daran festhalten. Er kam 1792 nach Wien und befand sich hier im Centrum der Musikwelt. Haydn stand, obwohl er das sechzigste Jahr bereits überschritten hatte, im Zenith seines Ruhmes, und Beethoven studierte für kurze Zeit bei ihm. Mozart war im Jahre vorher gestorben, und sein Name lebte noch in aller Munde. Die ersten Werke Beethovens bekunden stark den Einfluß dieser beiden Komponisten. Fürst Lichnowsky, der Freund und Schüler Mozarts, und Baron Swieten, der Gönner und Freund Haydns wie Mozarts, gehörten zu den ersten, die dem jungen Künstler ihre Aufmerksamkeit zuwandten und ihn zu ihren Soirées und Matinées einluden. Leicht läßt sich mutmaßen, welcher Art die Musik war, die hier aufgeführt wurde. Die kleine



Geschichte, daß Beethoven im Hause van Swietens nach dem Fortgange der übrigen Gäste noch verweilen mußte, um den Gastfreund »zum Abendsegen« mit einem halben Dutzend Bachscher Fugen zu Bett zu schicken, deutet auf einen anderen starken und noch früheren Einfluß. Beethoven war in Bonn unter der Leitung seines Lehrers Christian Gottlob Neefe so wohl beschlagen im »Wohltemperierten Klavier«, daß er es bereits mit zwölf Jahren zum größten Teil spielen konnte. Wir glauben nicht zu irren in der Annahme, daß er auch mit den Sonaten Emanuel Bachs schon früh bekannt war, da Neefe 1773 zwölf Sonaten herausgab, die dem letztgenannten gewidmet waren. In der Vorrede sagt Neefe, »Seit der Zeit da Sie, theuerster Herr Kapellmeister, dem Publikum Ihre meisterhaften und mit wahrem Geschmacke gearbeiteten Klaviersonaten geschenkt haben, ist fast nichts Eigenthümliches für dieses Instrument wieder zum Vorschein gekommen.<sup>1)</sup> Die meisten Komponisten haben sich bisher mit Sinfonien, Trios, Quartetten u. s. w. beschäftigt. Und ist ja dann und wann an das Klavier gedacht worden, so sind die Stücke meistens mit der obschon öfters sehr willkührlichen Begleitung einer Violine versehen und auf vielen anderen Instrumenten eben so praktikabel gewesen, als auf dem Klaviere.« Weiterhin spricht Neefe davon, wie viel Belehrung und Vergnügen er aus den theoretischen wie praktischen Werken E. Bachs geschöpft habe. (Er drückt sich fast in gleicher Weise darüber aus wie Haydn.) Dürfen wir hieraus nicht schließen, daß auch Beethovens Aufmerksamkeit schon früh auf diese »meisterhaften Sonaten«, wie auch auf diejenigen seines Lehrers gelenkt wurde? Eine Beschreibung der Sonaten Neefes ist hier nicht am Platze.<sup>2)</sup> Einige Punkte müssen wir jedoch in Beziehung zu Beethoven erwähnen. In der letzten der drei Sonaten, die Beethoven im Alter von elf Jahren komponierte, heißt der Schlußsatz:

---

<sup>1)</sup> E. Bach veröffentlichte 1766 sechs leichte Klaviersonaten, wahrscheinlich meint Neefe aber frühere und bedeutendere Werke.

<sup>2)</sup> Aufser den genannten Sonaten veröffentlichte Neefe 1774 sechs neue Sonaten, sowie Variationen über das Thema: »Kunz fand einst einen armen Mann«.



»Scherzando allegro, ma non troppo« und bei Neefe finden wir zweimal die Überschrift: »Allegro e scherzando« (letzter Satz von No. 5 der ersten und letzter Satz von No. 2 der zweiten Sammlung). Ferner beginnt No. 2 der Sonaten von 1774 mit einem kurzen Adagio als Einleitung, das in gewisser Weise mit dem folgenden Allegro in Verbindung steht. Auch die zweite Jugendsonate Beethovens in F-moll beginnt mit einer langsamen Einleitung. Der junge Meister, kein bloßer Nachahmer, antizipiert hier seine »Sonate pathétique«. Endlich kann niemand die Variationen Neefes mit denen der dritten Sonate Beethovens vergleichen, ohne zu dem Schlusse zu kommen, daß der Schüler die Kompositionen seines Lehrers fleißig studiert hatte, welche, nebenbei gesagt, gesunden Geschmack bekunden, gesangvolle Stellen enthalten und bisweilen selbst einer gewissen Kühnheit nicht ermangeln. Wir geben aus Neefes G-dur Sonate, No. 1 der zweiten Sammlung, eine Probe von vier Takten. Sie bilden den Anfang eines kurzen Adagios, welches das Allegro mit einem Allegro e scherzando verbindet.



Die enharmonische Modulation vom zweiten zum dritten Takt erinnert an E. Bach, der solche Übergänge liebte, auch an einen ähnlichen aus der »Pathétique«.

Beethoven komponierte 32 Sonaten, von denen wir nachstehend eine Tabelle folgen lassen mit Angabe der Opuszahl, dem Datum der Veröffentlichung und der Widmung.



| Sonate                                                        | Jahr der Herausgabe | Widmung                       |
|---------------------------------------------------------------|---------------------|-------------------------------|
| Op. 2 No. 1 (F moll)                                          | 1796.               | Haydn.                        |
| » No. 2 (A)                                                   | »                   | »                             |
| » No. 3 (C)                                                   | »                   | »                             |
| Op. 7 (Es dur)                                                | 1797.               | Gräfin Babette von Keglevics. |
| Op. 10 No. 1 (C moll)                                         | 1798.               | Gräfin von Browne.            |
| » No. 2 (F)                                                   | »                   | »                             |
| » No. 3 (D)                                                   | »                   | »                             |
| Op. 13 (C moll »Sonate Pathétique«)                           | 1799.               | Fürst Carl von Lichnowsky.    |
| Op. 14 No. 1 (E)                                              | »                   | Baronin von Braun.            |
| » No. 2 (G)                                                   | »                   | »                             |
| Op. 22 (B)                                                    | 1802.               | Graf von Browne.              |
| Op. 26 (A)                                                    | »                   | Fürst Carl von Lichnowsky.    |
| Op. 27 No. 1 (Es)                                             | »                   | Fürstin Liechtenstein.        |
| » No. 2 (Cis moll) X                                          | »                   | Gräfin Giulietta Guicciardi.  |
| Op. 28 (D)                                                    | »                   | Joseph von Sonnenfels.        |
| Op. 31 No. 1 (G)                                              | 1803.               |                               |
| » No. 2 (D moll) X                                            | »                   |                               |
| » No. 3 (Es)                                                  | 1804.               |                               |
| Op. 49 No. 1 (G moll)                                         | 1805.               |                               |
| » No. 2 (G)                                                   | »                   |                               |
| Op. 53 (C)                                                    | »                   | Graf von Waldstein.           |
| Op. 54 (F)                                                    | 1806.               |                               |
| Op. 57 (F moll) X                                             | 1807.               | Graf von Brunswick.           |
| Op. 78 (Fis)                                                  | 1810.               | Gräfin Theresa von Brunswick. |
| Op. 79 (G)                                                    | »                   |                               |
| Op. 81 A (Es; Das Lebewohl, die Abwesenheit, das Wiedersehn«) | 1811.               | Erzherzog Rudolph.            |
| Op. 90 (E moll)                                               | 1815.               | Graf Moritz von Lichnowsky.   |
| Op. 101 (A)                                                   | 1817.               | Freiin Dorothea Ertmann.      |
| Op. 106 (B)                                                   | 1819.               | Erzherzog Rudolph.            |
| Op. 109 (E)                                                   | 1821.               | Maximiliane Brentano.         |
| Op. 110 (As)                                                  | 1822.               |                               |
| Op. 111 (C moll)                                              | 1823.               | Erzherzog Rudolph.            |

Das Autograph der letzten Sonate hat keine Widmung, doch geht aus einem Briefe Beethovens (vom 1. Juni 1823) an den Erzherzog Rudolph hervor, daß sie für ihn bestimmt war.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Die betreffende Stelle lautet: »Da Eure Königl. Hoheit schienen Vergnügen zu finden an der Sonate in C moll, so glaubte ich mir nicht viel herauszunehmen, wenn ich Sie mit der Dedication an Höchstdieselbe überrasche.



Die phantastische Benennung »Mondscheinsonate«, welche man der Cis-moll, Op. 27 No. 2, gegeben hat, die vom Verleger herrührende Bezeichnung »Appassionata« für Op. 57 und die poetischen Überschriften von Op. 81 haben sicherlich nicht wenig zur Popularität dieser Sonaten beigetragen. Nicht immer sind die populärsten Werke eines Mannes auch zugleich seine besten; diese aber gehören ohne Frage zu Beethovens schönsten Schöpfungen. Die fünf letzten Sonaten sind herrliche Tondichtungen, stehen jedoch, etwa mit Ausnahme der As-dur, Op. 110, was Formvollendung und die Einheitlichkeit der Ideen betrifft, den Sonaten Op. 27 (No. 2), Op. 31 (No. 2) und Op. 57 nicht gleich. Abgesehen von einigen ästhetischen Bedenken, verhindern auch die technischen Schwierigkeiten der fünf letzten Sonaten, daß diese jemals Allgemeinbesitz werden. Der technische Glanz von Op. 53 hat von jeher auf die Pianisten besondere Anziehungskraft ausgeübt, wodurch die Sonate sehr bekannt geworden ist. Beethoven bewies hier auch in bezug auf die Virtuosität seine Superiorität, selbst den ersten Pianisten seiner Zeit gegenüber.

Um den Geist großer Komponisten völlig zu verstehen, muß man ihre Lebensgeschichte kennen. Diejenige Beethovens ist allgemein bekannt, doch scheint es uns geeignet, hier in Kürze der bedeutenden Männer und Frauen zu gedenken, denen seine Klaviersonaten gewidmet sind.

Aus der mitgeteilten Tabelle geht hervor, daß nur acht Sonaten keine Widmung haben.

Beethoven verließ 1792 seine Vaterstadt Bonn und siedelte nach Wien über. Hier studierte er anfangs Kontrapunkt bei Haydn; der Unterricht befriedigte ihn jedoch nicht. Ruhm und Ansehen des älteren Meisters bewogen den jungen Künstler, ihm trotzdem seine drei Sonaten Op. 2 zu widmen. Das Titelblatt der ältesten Wiener Ausgabe lautet:

Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-forte composées  
et dédiées

A Mr. Joseph Haydn Docteur en musique par  
Louis van Beethoven.

Vielleicht war der Ausdruck »Docteur en musique« mehr sarkastisch als respektvoll gemeint. Soll Beethoven

Op. 27, 2

Op. 31, 2

Op. 57

(Form vollend)

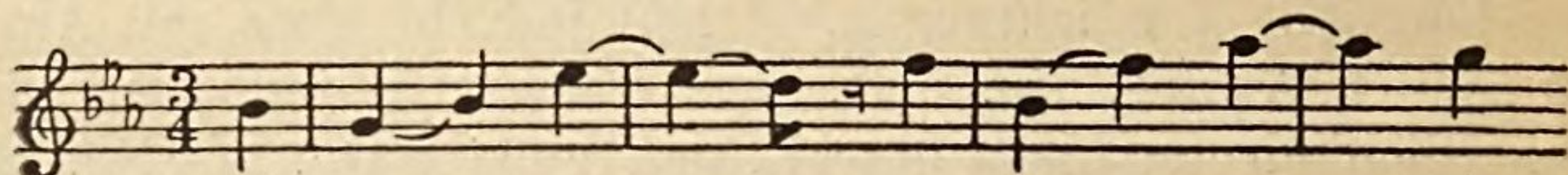
dhg)



doch gesagt haben, daß er von den Stunden bei Haydn nichts profitiert habe! Trotzdem schenkte er den Werken seines Lehrers Beachtung. Wir finden in seinen Sonaten einige Reminiscenzen an Haydn, die uns so seltsam erscheinen, daß wir sie hier angeben wollen. Die erste ist aus der C-moll Sonate (Op. 10 No. 1)

»Buchstabe V«, Pohl, No. 58.<sup>1)</sup>

Haydn.



Op. 10, No. 1.

Beethoven.



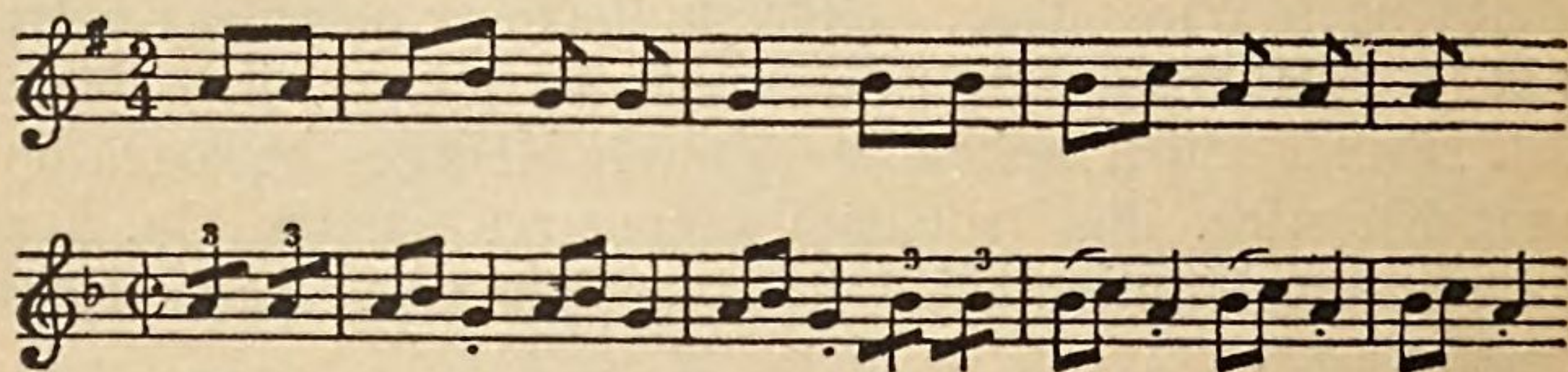
Die zweite aus dem Adagio der G-dur Sonate Op. 31 No. 1:

Mit Würd' und Hoheit angethan (Schöpfung).

Haydn.



<sup>1)</sup> Das erste Thema derselben Symphonie



erinnert wunderbarer Weise an den letzten Satz von Beethovens achter Symphonie, besonders an den ersten Entwurf derselben.





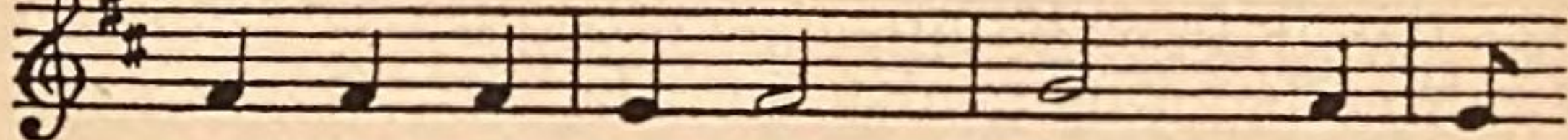
Op. 31, No. 1.

Beethoven.

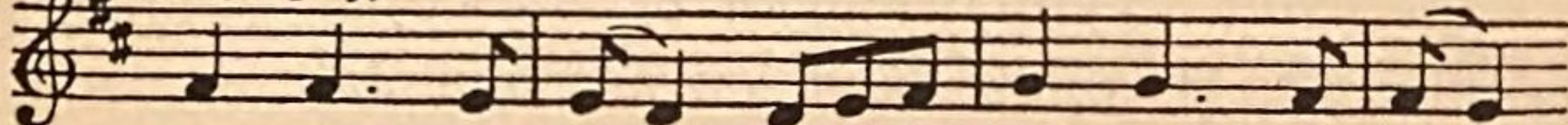


Da von Reminiscenzen die Rede ist, so möchten wir hier noch eine eigentümliche erwähnen. Das Thema des Largo appassionato von Beethovens A-dur Sonate Op. 2 (No. 2) erinnert stark an das Thema seines eigenen B-dur Trios (Op. 97)

Op. 2, No. 2.



Trio, Op. 97. *Andante.*



Ebenso mahnt das zweite Thema des Allegros von Op. 111 an eine Stelle aus dem Presto der Cis-moll Sonate.

Als berühmtester Komponist jener Zeit behauptet Haydn unter den Widmungen Beethovens den ersten Platz. Der nächste Name, welcher Erwähnung verdient, ist der des Grafen Waldstein, jenes jungen Edelmanns, der schon in der Bonner Zeit Beethoven ein Führer und philosophischer Freund gewesen war. Das bekannte Billet,<sup>1)</sup> das er kurz

<sup>1)</sup> Anm. d. Übers. Das Billet lautete:

Lieber Beethoven!

Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung. Durch ihn wünscht er doch einmal mit Jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen.

Bonn, den 29. Oktober 1792.

Ihr wahrer Freund

Waldstein.



vor seiner Abreise nach Wien von Waldstein erhielt, beweist, in wie hohem Ansehen er bei dem Grafen stand. Graf Waldstein starb 1823.

Fürst Karl Lichnowsky, der zu Beethovens ersten Gönnern in Wien gehörte, stammte aus einer polnischen Familie; er war 1758 geboren, daher 19 Jahre älter als unser Komponist und lebte größtenteils in Wien. 1789 lud er Mozart ein, ihn nach Berlin zu begleiten, und das Anerbieten des Königs, letzteren zu seinem Kapellmeister zu ernennen, soll auf Veranlassung des Fürsten erfolgt sein. Lichnowsky gehörte auch zu Mozarts Schülern, und seine Gemahlin, die Prinzessin von Thun, war berühmt wegen ihrer Schönheit, ihrer Lebenswürdigkeit und ihres guten Klavierspiels<sup>1)</sup>. Beethoven war noch kein Jahr in Wien, als ihm der Fürst das Anerbieten machte, in seinem Hause zu wohnen. Hier war es, wo der Komponist in Haydns Gegenwart zuerst seine Sonaten Op. 2 spielte. Beethoven blieb in diesem Hause bis 1800. 1799 widmete er die »Sonate Pathétique« dem Fürsten, der ihm bald darauf ein Jahresgehalt von 600 Gulden aussetzte. 1806 kam es zu einem Zerwürfnis zwischen den beiden Freunden. Beethoven befand sich zur Zeit der Schlacht von Jena auf dem Landsitze Lichnowskys bei Troppau in Schlesien, wo auch einige französische Offiziere im Quartier lagen. Der Künstler weigerte sich, den Franzosen etwas vorzuspielen, und als der Fürst ihn dazu drängte, geriet er in Zorn und reiste noch an demselben Abend nach Wien ab, wo er bald nach seiner Ankunft, noch in vollem Ingrimme, die Büste Lichnowskys zertrümmerte. Beethovens Weigerung, vor den französischen Offizieren zu spielen, war in seinem Hasse gegen Napoleon begründet, der kurz zuvor die Schlacht bei Jena gewonnen hatte. Vor dem 1814 erfolgenden Tode des Fürsten fand indessen noch eine Aussöhnung statt. Es sei erwähnt, daß das erste Werk, mit dem Beethoven in die Öffentlichkeit trat, die drei Trios Op. 1, bereits Lichnowsky gewidmet war.

---

<sup>1)</sup> Anm. d. Übers. Im Jahrbuch der Tonkunst heißt es von ihr: »Sie ist eine starke Tonkünstlerin; sie spielt das Pianoforte mit Ausdruck und Empfindung.«



Der Erzherzog Rudolph 1788—1831 gehörte zu des Meisters besten Freunden und wärmsten Verehrern. Sein Onkel war Max Franz, Kurfürst von Cöln, zu dessen Unterthanen Beethoven und sein Vater gehörten. Der Erzherzog war der Sohn von Leopold von Toskana und Maria Luise von Spanien; seine Tante war Marie Antoinette und seine Großmutter die Kaiserin Maria Theresia. Er soll Beethovens Bekanntschaft im Winter 1803—1804 gemacht haben und hierauf sein Schüler geworden sein.

Was die Gräfin Giulietta Guicciardi, für welche Beethoven eine hoffnungslose Leidenschaft hegte und die Gräfin Therese von Brunswick betrifft, mit der er einige Jahre verlobt gewesen sein soll, so ist es überflüssig, auf sie näher einzugehen. Jedermann hat wohl schon von den berühmten Liebesbriefen gehört und dem Streite über die Frage, an welche der beiden Gräfinnen dieselben gerichtet waren. Maximiliane Brentano war eine Nichte der berühmten Bettina Brentano.

Die Baronin Ertmann war eine vortreffliche Pianistin und soll als Beethovenspielerin zu ihrer Zeit unübertroffen gewesen sein. Mendelssohn traf 1831 mit ihr in Rom zusammen und äußert sich in einem Briefe über ihren Vortrag der Sonaten Cis-moll und D-moll.

Wir wenden uns jetzt zu den Sonaten selbst, doch weder zum Zwecke der Analyse noch der Bewunderung. Wir wollen in Kürze untersuchen, wie weit Beethoven auf den von seinen Vorgängern gezeichneten Linien arbeitete, und wie weit er diese veränderte. Natürlich werden wir auch die Frage der poetischen Basis seiner Musik nicht unberührt lassen.

Die Zahl der Sätze in den Sonaten Beethovens ist sehr verschieden; einige haben zwei, etliche drei, andere vier. Die drei frühesten, dem Erzbischof Maximilian von Cöln gewidmeten Sonaten haben nur drei Sätze (die zweite beginnt mit einem kurzen Larghetto, das aber nur als Teil des ersten Satzes zu betrachten ist). Aber die vier Sonaten Op. 2 (1, 2, 3) und Op. 7 bestehen alle aus vier Sätzen — einem Allegro, einem langsamen Satze, einem Scherzo oder Menuett mit Trio und einem Allegro oder Rondo zum



Schluss. Einer ähnlichen Gruppierung begegnen wir auch in späteren Sonaten, aber es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß er in einigen seiner bedeutendsten, Op. 31 (No. 2), Op. 27 (No. 2), Op. 53, Op. 57 zur dreisätzigen Form, deren treue Anhänger E. Bach, Haydn, Mozart und Clementi waren, zurückkehrte. Ebenso sind Beweise vorhanden, daß die Auslassung des Menuetts oder Scherzos in Op. 10 (No. 1 und 2), in Op. 13 und anderen nicht einer Laune, sondern reiflicher Überlegung entsprang. Unter den Skizzen zu den Sonaten Op. 10 findet sich von Beethovens Hand geschrieben: »Zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuetten«, und an anderer Stelle: »Die Menuetten zu den Sonaten ins künftige nicht länger als von 16—24 Takte«. Ebenso sind zwei Entwürfe zu einem Menuett oder Scherzo vorhanden, die höchst wahrscheinlich für die erste Sonate in C-moll bestimmt waren. Einer derselben wurde später vollendet und ist in dem Supplementbände der Breitkopf und Härtel Ausgabe erschienen. Beide wurden schließlich verworfen, und es entstand noch ein dritter Versuch. Dies beweist eine Skizze zu einem »Intermezzo zur Sonate aus C-moll«, welcher die Bemerkung beigelegt ist: »Durchaus so ohne Trio, nur ein Stück«. Die Menuette sollten also kurz sein; dann wird die Länge genau vorgeschrieben und schließlich wird ein Menuett ohne Trio geplant. Der Komponist proponierte, aber sein *δαίμων* disponierte. Die C-moll Sonate wurde schließlich gedruckt nur mit einem Adagio zwischen den beiden schnellen Sätzen.

Schindler berichtet, daß Hoffmeister Beethoven den Vorschlag gemacht habe, eine neue Ausgabe seiner Klavierwerke zu veranstalten. Er sagt, daß der Meister, falls dieser Plan zur Ausführung gelangt wäre, sich mit der Absicht getragen habe, einige der früheren Sonaten von 4 auf 3 Sätze zu reduzieren, um hierdurch größere Einheit herzustellen. Schindler fügt hinzu: »Mit Bestimmtheit hatte er sich aber nur für die Entfernung des Scherzo Allegro aus der hochpathetischen Sonate C-moll mit Violine Op. 30 No. 2 als mit dem Charakter des Ganzen im Widerspruch erklärt. Gegen diesen Satz war er stets und riet, ihn aus vorstehendem Grund wegzulassen. Wäre diese Ausgabe je zu



stande gekommen, so wäre vielleicht eine kleine Anzahl verabschiedeter Scherzos, Allegros, Menuette abgesondert erschienen. Indefs blieb diese Absicht in unserem Kreise nicht ohne Anfechtung, denn jeder hatte unter den Scherzos u. s. w. seine Lieblinge, darum er sie von der lange behaupteten Stelle nicht entfernt wissen wollte. Der Meister verwies jedoch an die dreisätzigen Sonaten Op. 10 C-moll, Op. 13, Op. 14, Op. 31 No. 1 und 2, Op. 51 und andere noch. Die letzten mehrsätzigen Sonaten Op. 106 und 110 sind wesentlich anders zu beurteilen als die meisten der vorausgegangenen<sup>1)</sup>. Schindlers Berichte sind bisweilen angezweifelt worden; dieser trägt jedoch den Stempel der Wahrheit.

Wie kam aber Beethoven dazu, seinen ersten vier Sonaten — Op. 2 No. 1, 2, 3 und Op. 7 — vier Sätze zu geben? Die Frage ist schwer zu beantworten. Schindlers Bemerkung, daß er der Sitte der Zeit folgte, ist nicht einleuchtend. Wir sprachen in unserer Einleitung von zwanzig Sonaten mit vier Sätzen, die wahrscheinlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden, ebenso von einer für Klavier mit Violinbegleitung von Wagenseil. Diese bilden aber unter den aus jener Periode bekannten Sonaten die Minderheit. Wölfls B-dur Sonate (Op. 15) hat vier Sätze: Allegro, Andante, Scherzo, Allegro und Finale (Thema mit Variationen), aber das Werk erschien kurz nach Beethovens Op. 2.

Selbst Haydn, der in der Symphonie das Menuett eingeführt haben soll, blieb in der Sonate bei der dreisätzigen Form. Beethoven schrieb jedoch sechs Sonaten, die nur aus zwei Sätzen bestanden. Dieser Wechsel nach der Richtung der Vereinfachung ist um so auffallender, als er in seinen Quartetten mehr und mehr vierteilig wurde. Es scheint, als wenn er nur die Absicht gehabt habe, starke Stimmungskontraste auszudrücken, wie: Bewegung und Ruhe oder gewaltige Leidenschaft, der himmlische Stille folgt. Wir denken dabei besonders an die E-moll Sonate Op. 90 und die große C-moll Op. 111. Die beiden Sonaten Op. 49 — eigentlich Sonatinen, die zu Unterrichtszwecken verfaßt wurden —

---

<sup>1)</sup> Leben Beethovens 3. Aufl. S. 215—216.



2 können wir übergehen und gelangen daher jetzt zu Op. 54, einer Komposition, die wohl mehr dem Kopfe als dem Herzen des Meisters entsprungen ist. Selbst Op. 78 in Fis-dur scheint, obwohl sie der Gräfin Brunswick gewidmet ist, nicht das Produkt einer stärkeren Empfindung zu sein; sie kommt daher hier nicht in Betracht. Die beiden genannten Sonaten, Op. 90 und Op. 111, sind mächtige Tondichtungen, und da der Meister in ihren beiden Sätzen bereits alles gesagt hatte, was er sagen wollte, so hörte er auf. Die früher berichtete Geschichte, daß er keine Zeit zu einem dritten Satze für Op. 111 gehabt habe, darf nicht als Ernst aufgefaßt werden. Trotzdem sind wir durchaus nicht der Meinung, daß Beethoven die Zahl der Sätze einschränkte, um einem sich vorgesetzten Schema zu folgen.

Die D-moll (Op. 31 No. 2) und die F-moll (Op. 57) sind die Apotheose jener Form der Sonate in drei Sätzen, die E. Bach, wenn nicht begründete, so doch befestigte. Daß Beethoven der Vollender der Sonate war, ist zwar eine Wahrheit, aber kaum eine totale. Die E-moll Sonate erscheint als erster großer Schritt des Auflösungsprozesses, die C-moll als zweiter. Es waren große Schritte, weil ein großer Mann sie machte. Die Experimente in bezug auf die Zahl der Sätze, von denen wir in der Einleitung sprachen, waren um so mehr von Interesse (das durch die wechselnde Stellung des Menuetts vor oder hinter dem langsamen Satze noch verstärkt wurde), als auch Beethoven dadurch beeinflusst zu sein scheint. Die beiden genannten Werke sind von höchster Bedeutung; in ihnen glauben wir, das erste Zeichen der Auflösung der dreisätzigen und vielleicht der Sonate überhaupt zu erblicken.

Auch nach Op. 90 schrieb Beethoven noch Sonaten in vier Sätzen, aber unsere Behauptung wird hierdurch eben so wenig erschüttert, wie durch die Thatsache, daß auch nach Beethoven noch verschiedene bedeutende Sonaten mit dieser Satzzahl entstanden sind. Der Prozeß der Entwicklung der Sonate war ein allmählicher; ebenso wird es auch der ihrer Auflösung sein. Daß Beethoven seinem Op. 90 und Op. 111 den Titel »Sonate« gegeben hat, berührt die Musik nicht im geringsten; sie würde unter



jedem anderen Namen ebenso schön klingen. Wollte man die neunte Symphonie als ein Divertimento oder eine Polonaise bezeichnen, so möchte ersteres vielleicht als ungeeignet, letzteres als lächerlich erscheinen, die Musik würde aber ebenso groß und erhaben bleiben. Erwägt man die Bedeutung des Ausdrucks »Sonate« in dem Sinne, wie er von E. Bach, Haydn und selbst Beethoven verstanden wurde, so kann man seine Anwendung auf jene beiden zweiteiligen Tondichtungen kaum als richtig gelten lassen. Vielleicht hat in beiden Fällen die Sonatenform des ersten Satzes den Titel hervorgerufen. Die früheren Sonaten Op. 27 (1 und 2) wurden beide als »Sonate« aber mit dem Zusatze *quasi una fantasia* bezeichnet. Bei ihnen war der erste Satz nicht in Sonatenform, ja die in Es-dur enthält überhaupt keinen derartigen Satz. Auch andere Anzeichen des Verfalls machen sich in den letzten Sonaten bemerkbar. In der E-dur Sonate Op. 109 ist die Form der Sätze eigentümlich, und die Fugen von Op. 101, 106 und 110 — übrigens eine Rückkehr zur Vergangenheit — deuten zum mindesten auf eine unruhige Geistesverfassung. Die As-dur Sonate Op. 110 war wahrscheinlich der Keim, aus dem Liszts H-moll Sonate entsprang — ein Werk, von dem später die Rede sein wird.

Beethoven wich in der Tonalität von der Gewohnheit Haydns und Mozarts, sowie der gewöhnlichen Praxis der früheren Sonatenschreiber ab. Für einen Satz in Sonatenform galt als Regel, daß das zweite Thema im ersten Teil in der Dominante, im Wiederholungsteile in der Tonica erschien, wenn die herrschende Tonart Dur war. War der Satz aus Moll, so mußte das zweite Thema anfangs im verwandten Dur oder der Molldominante, bei der Repetition im tonischen Dur oder Moll auftreten. In einem Satze aus C-dur mußte z. B. das zweite Thema in G-dur, später in C-dur erscheinen. War die Tonart C-moll, so trat es anfangs in Es-dur oder G-moll, nachher in C-moll oder C-dur auf. Wir finden jedoch in einem Mollsatz das zweite Thema häufiger im verwandten Dur als im Moll der Dominante. Der erste und der dritte Satz von Beethovens D-moll Sonate haben letzteres; in beiden Fällen ist das zweite Thema aus A-moll.



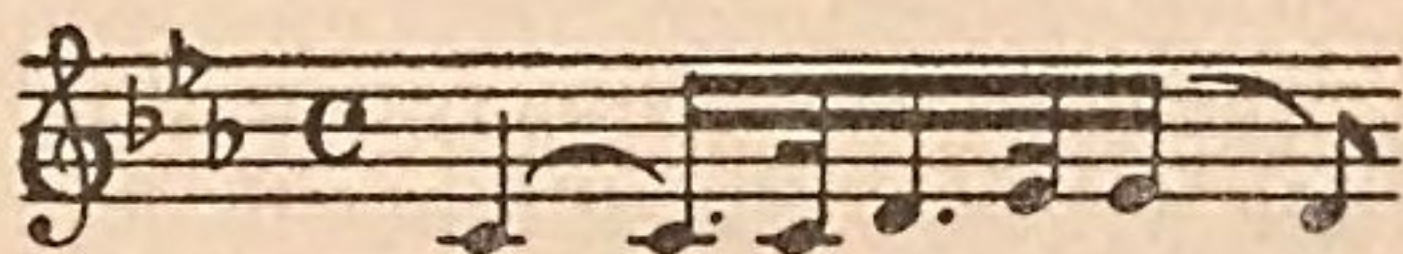
Bei Durtonarten wählte Beethoven außer der Dominante auch die Medianten, wie in seiner C-dur Sonate Op. 53 und hier erscheint es in der Wiederholung zuerst in der Submediante A, später erst, wo es in veränderter Form auftritt, in der orthodoxen Tonart. In der B-dur Sonate Op. 106 ist das zweite Thema aus der Untermediante (G). In der letzten Sonate, C-moll, ist es weder aus dem verwandten Dur noch dem Moll der Dominante, sondern aus dem Dur der Untermediante. Ebenso bringt Beethoven in der D-dur Sonate Op. 10 No. 3 ein zweites Thema aus dem verwandten Moll, ehe noch der Dominantabschnitt erscheint. Was die Zahl der Themen und die Anordnung der Tonarten betrifft, so zeigen einige seiner Sonatensätze ein Aufgeben der rechtsgiltigen Regeln.

In dem wichtigen Punkte der Wiederholung des ersten Teiles in Sätzen, welche der Sonatenform angehören, bleibt Beethoven größtenteils der Überlieferung getreu, obwohl zwei Gründe vorhanden waren, die ihn hätten bestimmen können, sich davon loszusagen. Die Wiederholung war ein Überrest der alten Tänze in zweiteiliger Form. E. Bach, Haydn und Mozart brachten nicht nur eine Wiederholung, sondern bei derselben auch allerlei Verzierungen und selbst Harmoniewechsel, erwarteten auch vom Spieler noch ähnliche Veränderungen. Beethoven gestattete dagegen eine derartige Lizenz nicht, die allerdings unter den Händen von Durchschnittspianisten <sup>nur</sup> eher zur Verschlechterung (als zur Verbesserung) seiner Musik beitragen konnte. Ein Grund für die Wiederholung fiel also fort. Eine noch stärkere Versuchung, dieselbe zu unterdrücken, mochte aber in dem Programm oder Bilde liegen, das ihm vorschwebte, während er komponierte. Die jetzt beinahe zur leeren Form gewordene Wiederholung muß für seine Phantasie bisweilen eine Fessel gewesen sein. So kühn er aber in vieler Beziehung war, in diesem Punkte zeigte er sich konservativ. Erst in der F-moll Sonate Op. 57 wagte er es, die Wiederholung fortzulassen. Ebenso findet sie sich nicht in den Anfangssätzen von Op. 90 und Op. 110. Fast scheint es jedoch, als habe er in seiner letzten Sonate, Op. 111, für die früheren Unterlassungssünden Sühne leisten



wollen. Augenscheinlich hatte er die Frage weder nach dieser noch nach jener Richtung hin entschieden; die Tatsache aber, daß er in dreien seiner poesievollsten Werke sich von der Wiederholung lossagte, verdient Beachtung. Vor seiner Zeit schien die Wiederholung, gleich den Gesetzen der Meder und Perser etwas unwiderruflich Feststehendes zu sein.

Beethoven hat einigen seiner Sonatensätze bedeutende Introduktionen <sup>immer</sup> oder Codas, bisweilen selbst beides hinzugefügt. Codas finden wir auch bei Haydn und Mozart, dagegen keine Einleitungen; doch stammt die Idee der letzteren nicht von Beethoven. Das Grave, welches die »Pathétique« eröffnet, versetzt den Hörer nicht nur in die geeignete Stimmung für das Allegro, sondern die Anfangsphrase



wird auch in der Durchführung angewandt



und tritt später doppelt erweitert auf.

Das *Maestoso*, welches das Allegro der letzten Sonate einleitet, enthält Vorausdeutungen, die besser empfunden als erklärt werden können.

Einzelne Codas von Haydn sind interessant, z. B. die am Schlusse des ersten Satzes der Genziger Sonate in Es-dur, doch zeigen sie das thematische Material nicht in neuem Lichte. Anders war es bei Beethoven. In der Es-dur Sonate (Op. 7) erscheint in der Coda nicht nur kontrapunktische Arbeit, sondern das Hauptthema wird erst hier am Schlusse abgerundet und vervollständigt. Eine ähnliche Behandlung findet man im ersten Satze der D-dur Sonate Op. 10 No. 3 (hier wird durch Gegenbewegung die Wirkung noch erhöht); ebenso in dem Allegro von Op. 13 und anderen Sonaten. Ein auffallendes Beispiel dieser Art bietet Op. 57.



Die Coda des ersten Satzes der »Waldstein« Sonate ist von größter Ausdehnung; sie ist beinahe so lang wie die Durchführung. In letzterer sind nur Fragmente des Hauptthemas behandelt, während dasselbe in der Coda vollständig erscheint. Gewaltige Akkorde scheinen seinen Fortgang hemmen zu wollen, und eine absteigende, syncopierte Figur wirkt seiner emporstrebenden, ausdehnenden Tendenz entgegen. Das Thema aber verfolgt seinen Weg vorwärts und aufwärts bis es, wie erschöpft von Anstrengung, durch zwei absteigende Tonleitern zur ruhigen Wiederholung des zweiten Themas führt, das sich in der Durchführung nicht vernehmen liefs. Darauf erscheint das Hauptthema zum letzten male; es hat alle Hindernisse überwunden und verkündet seinen Sieg in lauten, mächtigen Akkorden. Das Presto, welches die Appassionata abschließt, ist eine der großartigsten Codas von Beethoven und um so wunderbarer, als ihr ein Satz so voller Sturm und Drang vorangeht. Es ist eine Coda nicht allein für diesen Satz, sondern für das ganze Werk, denn sie ruft sowohl die Erinnerung an den ersten wie an den letzten Satz wach. Von ähnlicher Intensität ist die Coda der C-moll Symphonie; haben wir dort jedoch den Ausdruck eines starken Willens, so offenbart sich hier ungestüme Verzweiflung. Die Coda des ersten Satzes der Sonate »Les Adieux« (Op. 81 A) ist ebenfalls ein denkwürdiger Schluß. Die »Lebewohl« Noten klingen im Adagio traurig, im folgenden Allegro klagend oder erregt. In der Coda dagegen drücken sie neben der Trauer noch eine gewisse Zärtlichkeit aus, und man meint, das Zögern der Freunde vor der Trennung zu spüren. Welche Bedeutung die Musik hier aber auch haben möge, für uns handelt es sich darum, daß die Coda den schon gründlich bearbeiteten thematischen Stoff in einem neuen Lichte zeigt.

Im Satzbau folgte Beethoven in der Hauptsache Haydn und Mozart, aber die Wirkung seiner Musik ist gleichwohl eine ganz andere. Ineinandergreifen der einzelnen Phrasen, seltene Anwendung von Ganzschlüssen, Übergangspassagen mit thematischem Inhalt, Verwandtschaft und zugleich starker Kontrast zwischen dem ersten und zweiten Thema, ein



mehr organisches System in der Durchführung — dies und anderes waren die Mittel, wodurch Beethoven seine Vorgänger an festerem Zusammenhang, Intensität und Einheit übertraf. Auch seine Auffassung der Tonalität war eine weitere, seine Harmonien waren verschiedenartiger. Der vollere und reichere Ton der Klaviere seiner Zeit beeinflusste den Charakter seiner Melodien, während ihn der beständige Fortschritt in der Technik, der sich schon in den Werken einiger seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen bemerkbar machte, befähigte, seine Gedanken mannigfaltiger und wirkungsvoller darzustellen, als Haydn und Mozart es vermochten.

Ferner scheint bei Beethoven alles aus einem Centralgedanken herausgesponnen zu sein, während man bei Haydn und Mozart den Eindruck gewinnt, als seien ihre Gedanken geschickt zusammengestellt, um passende Kontraste zu erzielen. In gleicher Weise sind bei Beethoven der erste und letzte Satz einer Sonate von verwandter, wenn dem Grade nach auch verschiedener Stimmung. Haydn und Mozart scheinen statt dessen einen Gegensatz zu bezwecken. Nach einem würdevollen Allegro und einem sanften, anmutigen Mittelsatze schwingen sie sich häufig zu einem Finale auf, in dem Humor, Schalkheit und Frohsinn vorherrschen, so daß der Hörer erheiterten Gemüts von dem Stücke scheiden kann.

Wir verglichen Beethoven, und zwar zu seinen Gunsten, mit Haydn und Mozart; letzterer kommt dem großen Meister jedoch bisweilen sehr nahe. Hätte er über dieselben Mittel verfügen können, so ständen vielleicht beide Komponisten auf gleicher Stufe. Beethovens Inspiration befand sich bisweilen auf verhältnismäßig niedrigem Niveau. Im allgemeinen steht aber der Vergleich unseres Erachtens gut.

J. Seb. Bach widmete den größten Teil seines Lebens der Kunst der Themenbearbeitung. Seine Geschicklichkeit darin war bewunderungswürdig, aber auch seine Phantasie war es, wenn wir die Schranken in betracht ziehen, welche die Fugenform ihm auferlegte. In Beethoven scheint der alte Meister neu erstanden zu sein, doch unter anderen und günstigeren Bedingungen. Bach war von Hause aus auf den



Weg der Fuge, Beethoven auf den der Sonate verwiesen, und wir dürfen wohl hinzufügen, daß beide dem eingeschlagenen Pfade getreu blieben. Beethoven hatte sich von frühester Jugend an in das Studium Bachs versenkt und dadurch manches von der Methode seines großen geistigen Ahnherrn in sich aufgenommen. Ein besonderer Zug in Beethovens Art und Weise der Entwicklung war der, dem Thema eine Figur oder manchmal nur einige Noten zu entnehmen und diese zu einer Phrase auszudehnen, wie z. B. im ersten Satz der C-moll Sonate (Op. 10 No. 1), wo



das Material zur Schlußphrase des ersten Teiles liefert. In ähnlicher Weise wird die erste Figur des Finale derselben Sonate am Anfang des zweiten Teiles verwandt. Das Rondo von Op. 10 No. 3 liefert hierfür ebenfalls gute Beispiele. Wenden wir uns jetzt zu Bach! In der 13. Fuge des »Wohltemperierten Klaviers« sind die Schlußnoten des Themas



zu einer melodischen Phrase ausgedehnt, die mit dem 24. Takte beginnt. Ebenso gestaltet sich in dem darauffolgenden Präludium (No. 14)



zu



Prächtige Beispiele dieser Art lassen sich aus den vornehmen Präludien Es-dur und B-moll (Teil 1 No. 8 und 22) nachweisen. Ein anderer, speziell Beethovenscher Zug ist die Ausdehnung einer Phrase durch Wiederholung der letzten Noten, ein Verfahren, das zu bekannt ist, als



dafs es der Erläuterung durch Beispiele bedürfte. Wir wollen jedoch eine derartige Stelle von Bach anführen (Teil 1 Fuge 6)



Das achte Präludium wurde schon als Beweis für einen Vergleichungspunkt zwischen Beethoven und Bach genannt; es finden sich in demselben aber auch noch andere Beethovenismen.

Diese Parallelen dürfen nicht mißverstanden werden. Das Studium Bachs kräftigte Beethovens Genius, und wir sprechen nicht von bloßer Nachahmung, ja selbst nicht einmal von bewußter Nachahmung. Er empfing die Weisung des alten Meisters nicht nur wie ein Kind, sondern auch als er noch ein Kind war, und dies nützte ihm wahrscheinlich mehr, als die sämtlichen Werke seiner übrigen Vorgänger von E. Bach an aufwärts. Es wirkte auf ihn so stark, weil es seiner Natur entsprach. Bachs Fugen sind lebende Organismen; sie sind Gespinnste eines Centralgedankens. Die Durchführung offenbart die in den Themen liegende latente Kraft und Bedeutung; beruhte sie nur auf äußerlicher Geschicklichkeit, so hätten wir Buchstaben, aber keinen Geist. Ein gewandter Kontrapunktist faßte einmal die kühne Idee, mit Bach rivalisieren zu wollen; er schrieb eine Reihe von Präludien und Fugen in allen Tonarten und entfaltete darin alle Künste des Kontrapunktes, des Canons und der Fuge, so dafs er in bezug auf sorgsam ausgearbeitete Kombinationen Bach thatsächlich übertraf (wir ziehen hier nur das »Wohltemperierte Klavier« in betracht). Das Resultat war trotzdem ein verfehltes, das mühevollen Werk ein vergebliches. Klengel hatte die Mittel mit dem Zwecke verwechselt; er hatte wie ein Mathematiker, nicht aber wie ein Musiker gearbeitet. Beethoven fühlte, worin das Geheimnis von Bachs Gröfse lag, und sein eigener Genius lehrte ihn, für sich Gewinn daraus zu schöpfen. Steht in erster Linie auch die Notwendigkeit, dafs der Künstler etwas zu sagen hat, das durch die Be-



arbeitung an Bedeutung gewinnt, so lernte Beethoven daneben noch von Bach die grofse Lektion von der Einheit in der Mannigfaltigkeit, »das oberste Gesetz alles Kunstschaffens überhaupt«, wie Dr. H. Riemann in seinem Katechismus der Musik-Ästhetik treffend sagt.

Vielen, vielleicht den meisten Sonaten Beethovens liegt eine poetische Idee zu grunde. Bombet erzählt in seinem *Leben Haydns*, dafs dieser Komponist sich bisweilen einen kleinen Roman ausdachte, um dadurch seine musikalische Einbildungskraft zu beflügeln. Die Titel, welche er vielen seiner Symphonieen beilegte, scheinen dies zu bestätigen. In anderen Fällen war der Roman in der Wirklichkeit schon zur Hand, wie bei der 32. Sonate, zu der ihn Frau von Genziger begeisterte. Von der poetischen Idee, die verschiedenen Sonaten Beethovens zu grunde lag, haben wir genügende Kunde. Schindler teilt in der zweiten Ausgabe seiner Biographie Beethovens einige Auszüge aus den Konversationsheften mit, in welche wegen der Taubheit des Meisters die Fragen und Antworten derjenigen, welche sich mit ihm unterhalten wollten, niedergeschrieben wurden. Beethoven las dieselben, antwortete aber natürlich *viva voce*. Wir sind daher nicht im Besitz seiner Worte, doch kann man deren Inhalt bisweilen aus dem Zusammenhange erraten. Zum Beispiel ist eine Unterhaltung (oder vielmehr die eine Hälfte derselben) vorhanden, welche 1823 zwischen Beethoven und Schindler geführt wurde. Letzterer sagt: »Erinnern Sie sich, wie ich Ihnen vor einigen Jahren die Sonate Op. 14 vorspielen durfte! jetzt alles klar«. Der nächste Satz lautet: »Mir thut noch die Hand davon weh«. Eine Anmerkung erklärt, dafs, nachdem Schindler den ersten Teil des ersten Satzes gespielt hatte, Beethoven ihn etwas rauh an der Hand fafste, ihn vom Stuhle drängte, sich selbst ans Klavier setzte, die Sonate vortrug und *erklärte*. Hierauf sagt Schindler: »Zwei Prinzipie auch im Mittelsatz der Pathétique«, als wenn der Lehrer ihn aufgefordert habe, aus anderen Sonaten Beispiele für das zu geben, was er in bezug auf Op. 14 erklärt hatte. Eine andere Unterhaltung wird uns mitgeteilt, die zwischen Beethoven und Schindler in dem Monate (März 1827) stattfand, wo der Meister



starb. »Sie sind heute recht wohl«, sagt der Schüler, »da könnten wir wieder etwas poetisieren z. B. vom B-dur Trio«. Und nach einigen Bemerkungen über Aristoteles Ansichten von der Tragödie und über die *Medea* von Euripides kommen wir zu folgender Stelle: »Wozu überall eine Aufschrift? Ich glaube, das würde bei manchen Sätzen in den Sinfonien und Sonaten sogar schaden, wo das Gefühl, die eigene Phantasie dichten mögen. Die Musik soll und darf ja nicht überall eine bestimmte Richtung dem Gefühle geben«. Beethoven muß auf ein Schema hingewiesen haben, wodurch er den Inhalt seiner Werke klarlegen wollte, und Schindler scheint über die Kühnheit desselben erstaunt zu sein. Möglicherweise fühlte Beethoven, daß sein Ende nahe war und wünschte in momentaner Begeisterung, dem Verständnis seiner Werke auf alle Weise zur Hülfe zu kommen. Dabei überschritt er vermutlich die gemäfsigten Grenzen, in denen er sich hielt, als er die »Pastoral-Symphonie«<sup>1)</sup> schrieb. Kehren wir jedoch zu der Unterhaltung zurück! »Bon«, sagt Schindler, »Sie komponieren also nächstens eine *zornige* Sonate?« Beethoven scheint auch das für möglich erklärt zu haben, denn Schindler fährt fort: »O,

---

<sup>1)</sup> Schindler berichtet in seiner Biographie Beethovens (3. Ausgabe T. 2 S. 212), daß schon im Jahre 1816, als Hoffmeister Beethoven den Vorschlag machte, eine neue Ausgabe seiner Klaviermusik zu veranstalten, der Meister die Absicht geäußert habe, die seinen Werken zu grunde liegende »poetische Idee« zu offenbaren. Schindler fügt hinzu: »Dieser Terminus gehört Beethovens Epoche an und wurde von ihm ebenso oft gebraucht wie von anderen »poetischen Inhalt« im Gegensatz zu Werken, aus denen nur ein harmonisch und rhythmisch wohlgeordnetes Tonspiel erklingt. Ästhetiker unserer Tage eifern gegen den letzteren Terminus; *mit* Grund, wenn sie selben auf Programm-Musik beziehen, *ohne* Grund, wenn sie ihre Negation auch auf alle Beethovensche Musik ausdehnen und ihr poetischen Inhalt absprechen. Woher sollte wohl die so häufig sich kundgegebene Anregung und Lust zu bildlicher Erklärung, überhaupt zur Auslegung der Beethovenschen Sinfonien und Sonaten kommen, wenn dieselben nichts als ein harmonisch und rhythmisch wohlgeordnetes Tonspiel enthielten, wenn ihnen — wenigstens einzelnen darunter — keine besondere Idee zu grunde läge. Bei welchem Komponisten gewahrt man solche, nahezu unwiderstehliche Lust wieder?«



das glaube ich, daß Sie damit fertig werden und freue mich schon darauf«. Es mag ihm hierauf eingefallen sein, daß der Meister ein Kranker war, der durch Fortsetzung dieses Themas leicht erregt werden konnte, denn halb scherzend fügt er hinzu: »Die Haushälterin wird aber das ihre beitragen und Sie vorher recht zornig machen müssen«.

Diese Auszüge beweisen, daß die poetische Idee ein Lieblingsthema Beethovens war. Leicht wurde jedoch sein Zorn hervorgerufen, wenn er fand, daß andere in dieser Sache zu weit gingen. Hiervon wollen wir ein Beispiel erzählen. Unter Leitung von Dr. Christian Müller bestand in Bremen ein Familien-Concert, das derselbe bereits 1782 gegründet hatte. Schon im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kam Beethovens Klaviermusik daselbst aufs Repertoire. Bald hatte sich in diesem Kreise ein wahrhafter Kultus für Beethovens Musik herangebildet. Einen wesentlichen Anteil daran hatte ein junger Dichter namens Dr. Karl Iken. Derselbe hatte es sich zur Aufgabe gemacht, zu verschiedenen Werken Beethovens Erklärungen, mitunter auch bildliche Programme abzufassen, die vor Aufführung des betreffenden Werkes vorgetragen wurden. Es scheint fast kein Zweifel, daß diesem Manne die Ehre zukommt, der Erste gewesen zu sein, der den unwiderstehlichen Drang fühlte, seine durch Beethovens Musik erweckten dichterischen Empfindungen in solcher Weise kund zu geben. Mehrere von diesen Ausarbeitungen schickte Dr. Müller an Beethoven nach Wien, bei dem jedoch die Programme eine entgegengesetzte Wirkung fanden, als seine Verehrer in der alten Hansastadt gemeint. Zur Herbstzeit desselben Jahres diktierte er Schindler zu Mödling eine an Dr. Müller gerichtete Erwiderung. Es war zwar ein freundschaftlicher, aber gleichwohl energischer Protest gegen Erklärungen und Unterlegungen von Bildern seiner und jeglicher Musik. Beethoven wies auf die Irrtümer hin, die damit unfehlbar erzeugt werden müssen. Seien Erklärungen notwendig, so sollen sich diese lediglich auf die Charakteristik des Tonstücks im allgemeinen beschränken<sup>1)</sup>, welche gebildeten Musikern

---

<sup>1)</sup> Ernst Pauer bemerkt in seiner Vorrede zu Ernst v. Elterleins *Beethovens Pianoforte Sonatas explained for the lovers*



nicht schwer fallen dürfte, richtig zu geben. So berichtet Schindler,<sup>1)</sup> und wir haben keinen Grund an seinen Worten zu zweifeln. Hoffentlich wird jener Brief an Dr. Müller noch einmal aufgefunden. Beethoven mißbilligte nicht den Plan an sich, sondern die Art seiner Ausführung.

Ehe wir dieses Thema verlassen, möchten wir noch einiger Sonaten erwähnen, über welche authentische Äußerungen des Meisters vorhanden sind. Schindler bat ihn eines Tages, ihm den Schlüssel zu den Sonaten D-moll Op. 31 No. 2 und F-moll (Op. 57) zu geben. Beethoven antwortete lakonisch: »Lesen Sie nur Shakespeares Sturm.« Ohne Zweifel hätte er weitere Details geben können, aber mit Recht hielt er damit zurück. Eingehender willfahrte er jedoch Schindlers Bitte in betreff des Largo der D-dur Sonate Op. 10. Er sagte zu ihm: »Jedermann fühle aus diesem Largo den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten.«

Diese ruhigen würdevollen Äußerungen Beethovens verdienen in unserer Zeit, wo Programm-Musik auf der Tagesordnung steht, besondere Beachtung. Vielleicht ist es gut, daß sein Plan, den Schlüssel zu den seinen Sonaten zu Grunde liegenden poetischen Ideen zu geben, nicht zur Ausführung kam. Freilich wäre es hoch interessant gewesen, die Quellen kennen zu lernen, aus denen seine Inspirationen hervorgingen, aber welche Folgen hätten daraus entstehen können. Man stelle sich die Nachahmung späterer Komponisten vor! Wie oft würden wohl minder geniale Musiker dazu verführt worden sein, sich und ihre Kunst lächerlich zu machen. Berlioz geriet auf diesem Wege bis zu Extremen, aber sein Genius schützte ihn. Schumann, ein echter Poet, neigte zwar auch zu Überschriften, blieb aber innerhalb vernünftiger Grenzen.

---

*of the musical art*, einem wertvollen und interessanten Buche, »Herr v. Elterleins Absicht besteht weniger darin, die Schönheiten der Sonaten Beethovens zu beschreiben, als die Aufmerksamkeit des Spielers auf diese Schönheiten hinzulenken und die leitenden und charakteristischen Grundzüge eines jeden Stückes klarzulegen.

<sup>1)</sup> Leben Beethovens Band 2 S. 210.



Zweifellos wurde durch die poetische Basis die Form der Sonaten Beethovens beeinflusst. Die kleinen Romane, durch welche Haydn seine Phantasie anspornte, verhielten sich wie Kindergeschichten im Vergleich zu den erhabenen Gedanken, tragischen Ereignissen und den Meisterwerken eines Plato, Shakespeare und Goethe, durch welche Beethoven seine Empfindung schärfte und seine Ideen vertiefte. Seine großen Sonaten sind mehr als nur fein ersonnene Stücke, mehr als bloße Stimmungsbilder; es sind echte, lebendige Dramen.

Indem Beethoven eine höhere Organisation anstrebte, wurde er thatsächlich ein Desorganisator. »Alle Dinge sind im Wachstum oder im Verfall«, sagt Herbert Spencer. Bei Beethoven scheint sich in Bezug auf die Sonate oder Sonatenform der Eintritt einer Periode des Verfalls bemerkbar zu machen.

---



## ACHTES KAPITEL.

### Zwei Zeitgenossen Beethovens.

#### I. Weber.

Die beiden größten Zeitgenossen Beethovens waren ohne Zweifel Karl Maria von Weber und Franz Schubert, die uns beide Klaviersonaten hinterlassen haben. Viele andere Komponisten dieser Periode — worunter einige von entschiedener Begabung — widmeten sich diesem Zweige der Musikkultur. Steibelt (1764—1823), Wölfl (1772—1812), J. B. Cramer (1771—1858), J. N. Hummel (1778—1837), F. W. M. Kalkbrenner (1788—1849) und andere.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> In den *Popular Concerts* in London wurde Steibelts Es-dur Sonate (Madame Bonaparte gewidmet) einmal 1860 gespielt, Wölfls »Ne plus Ultra« Sonate mehrmals zwischen 1859 und 1873; von den 105 Sonaten, die J. B. Cramer geschrieben haben soll, ist daselbst nicht eine einzige zu Gehör gebracht worden. Das Finale einer Haydn gewidmeten Sonate von Cramer in As-dur soll Beethoven zu dem Finale seiner As-dur Sonate Op. 26 angeregt haben. Dr. Erich Prieger, der kürzlich ein Facsimile des Autographen der letzteren herausgegeben hat (Friedrich Cohen, Bonn 1895), giebt in seiner Vorrede einige Passagen aus dem Finale von Cramer wieder, wonach es allerdings scheint, daß Beethoven in gewissem Grade von seinem Vorgänger beeinflusst wurde. Die zweite dieser Passagen ist folgende:





Die drei erstgenannten müssen wir den Sonatenmachern beizählen. Die Zahl ihrer Produkte ist einfach beunruhigend, doch liegt ein Trost in dem Gedanken, daß die Kenntnis ihrer Werke kein wesentliches Erfordernis ist. Die meisten dieser Stücke verdienen die Vergessenheit, der sie anheimgefallen sind; manche sind durchaus zweiten oder dritten Ranges, andere wurden nur als Bravourstücke geschrieben und sind jetzt ganz veraltet. Viele wurden auch zu Unterrichtszwecken oder dem populären Geschmack zu Liebe verfaßt. Zu den letzteren sind die Sonaten zu rechnen, welche Variationen über beliebte Volks- und Opernmelodien enthalten.

Cramers Etüden haben Weltruhm errungen und sind auch in musikalischer Hinsicht vielfach interessant. In seinen Sonaten findet sich auch mancher ernste, gut geschriebene Satz, aber der Geschmack hat sich seit dem Auftreten der romantischen Schule derart geändert, daß sie heute selbst zu Lehrzwecken kaum noch verwendbar sind.

Die wenigen Sonaten Hummels haben unter dem Fortschritte der Zeit gelitten. In seinen beiden Sonaten Fis-moll (Op. 81) und D-dur (Op. 106) findet der Pianist immerhin interessante Stellen, obwohl die Musik trocken ist und daher kalt läßt. Der Komponist schrieb sie, nachdem er 1820 nach Weimar berufen worden war. Seine beiden früheren, Haydn gewidmeten Sonaten (Op. 13 Es-dur und Op. 20) sind nicht gerade leicht, aber nicht so schwer, wie die erstgenannten.

Steibelt und Wölfl haben sich beide mit Beethoven in der Kunst des Improvisierens gemessen. Ersterer wurde so schimpflich aus dem Felde geschlagen, daß er nie wieder seinem Nebenbuhler unter die Augen zu treten wagte. Wölfl ging es besser. Mit seinen langen Fingern konnte er auf dem Instrument Wunder verrichten; doch nur so weit die Technik in betracht kam, übertraf er Beethoven.

Karl Maria von Weber (1786—1826) studierte in früher Jugend das Klavierspiel unter zwei fähigen Hoforganisten J. P. Heuschkel<sup>1)</sup> und J. N. Kalcher<sup>2)</sup>, die er

---

<sup>1)</sup> 1773—1853, Hoforganist in Hildburghausen.

<sup>2)</sup> 1766—1826, Hoforganist in Freising.



stets in dankbarer Erinnerung behielt. Unter Anleitung des letztgenannten schrieb er einige Klaviersonaten, die nach dem Berichte seines Sohnes und Biographen M. M. v. Weber durch einen Zufall vernichtet wurden. Später studierte er unter Abt Vogler und anderen Lehrern. Er wurde ein berühmter Pianist und komponierte 1812 in Berlin seine erste Sonate in C-dur (Op. 24). No. 2 in As-dur (Op. 39) wurde 1814 in Prag begonnen und 1816 in Berlin vollendet. Auch No. 3 in D-moll (Op. 49) entstand in demselben Jahre in Berlin. No. 4 in E-moll (Op. 70) beschäftigte den Komponisten zwischen 1819 und 1822; sie wurde in Hosterwitz bei Dresden verfaßt, während der Zeit, wo er an seiner Oper Euryanthe arbeitete.

Weber und Schubert werden beide als Zeitgenossen Beethovens betrachtet, doch war letzterer auch zugleich ihr Vorgänger. Von Schubert wird später die Rede sein. Was Weber betrifft, so muß man sich vergegenwärtigen, daß Beethoven schon »Les Adieux« (Op. 81 A) veröffentlicht hatte, ehe jener seine erste Sonate komponierte. Die Individualität des Freischütz-Komponisten war jedoch so stark, daß wir in seiner Klaviermusik keine direkten Spuren einer Beeinflussung durch Beethoven finden.

Dr. Ph. Spitta hat die Sonaten Webers »Phantasien in Sonatenform« genannt und dadurch den Charakter dieser Werke höchst treffend gekennzeichnet. Weber folgte der allgemeinen Sitte seiner Zeit, indem er Sonaten schrieb, aber vielleicht wäre größeres durch ihn geschaffen worden, hätte er seiner Phantasie die Zügel schießen lassen und dem Stoffe die Bestimmung der Form erlaubt. Gleich seinem großen Zeitgenossen Schubert war er trotz Voglers Lehre kein großer Kontrapunktist. Seine Stärke lag in der Melodie, harmonischen Effekten und großen Kontrasten. Seine romantischen Themen, seine malerischen Klangwirkungen bezaubern das Ohr, und die Poesie und Leidenschaft seiner Klaviersonaten, deren Wirkung durch große Technik erhöht wird, dringt ins Innerste der Seele. Aber sie gehören mehr der Gattung der Phantasien als der Sonaten an. Wir haben in ihnen mehr den Buchstaben als den wahren Geist der Sonate. Stellt man z. B. Webers As-dur Sonate (seine bedeutendste)



neben Beethovens D-moll oder die »Appassionata«, so fühlt man den Unterschied sofort heraus. In letzteren ist eine Geheimkraft, die der ersteren fehlt. Es scheint, als vermöchten wir die Tiefen Beethovenscher Musik nie zu ergründen! Jedes neue Studium enthüllt uns neue Einzelheiten, neue Schönheiten, macht uns das Verhältnis der Teile zum Ganzen (nicht nur der Teile eines Satzes, sondern auch der Sätze unter sich) und dadurch die Gesamteinheit immer klarer. Wir wollen hiermit nicht gesagt haben, daß Weber ohne Plan oder ohne sorgfältige Überlegung arbeitete, sondern nur, daß der organische Bau seiner Sonaten weit weniger fest gefügt ist als der des Bonner Meisters. Es ist mehr Kontrast als Verkettung seiner Ideen vorhanden, mehr äußerer Glanz als innerer Reichtum. Die langsamen Sätze (mit Ausnahme derjenigen der ersten und zweiten Sonate, die etwas Dramatisches haben) und die Finales sind an sich, d. h. als Musik betrachtet, befriedigend; erstere sind fein und reizvoll, letztere elegant, pikant, brillant. Die ersten Sätze dieser Sonaten erscheinen dagegen wie der Anfang einer Tragödie. In No. 2 finden wir Vornehmheit und Pathos, in No. 3 feurige Leidenschaft, in No. 4 ebenfalls Leidenschaft, aber von zarterer, mehr schwermütiger Art. Sind wir nun aber bei den Finales angelangt, so ist es, als seien wir von der Tragödie zum Melodrama oder zu den Nichtigkeiten des Salons übergegangen. Die Sätze bilden in der That starke Kontraste miteinander, aber nicht die richtigen, nicht die, an welche wir durch Beethoven gewöhnt sind.

In allen vier Sonaten spürt man die Hand des großen Pianisten. In der ersten herrscht das virtuose Element vor; der erste und besonders der Schlusssatz (das sogenannte Perpetuum mobile) sind Bravourstücke höheren Genres. In den übrigen Sonaten ist dies Element auch vorhanden, ohne sich jedoch vorzudrängen. Der Komponist benutzt nur in vollem Maße die reichen, ihm zu Gebote stehenden Mittel, um seine geistvollen und poetischen Gedanken auszudrücken. Im Klaviersatz erinnert Weber an Dussek — den Dussek, wie er sich in seinen besten Sonaten »Retour à Paris« und »Invocation« ausspricht. Auch der ältere Musiker war



ein großer Pianist und von romantischem Geiste beseelt; ihm fehlte aber die Kraft und das Temperament Webers. Dussek hatte als Jüngling die klassische Schule durchgemacht, während Weber sehr *à la Bohémienne* geboren und erzogen wurde. Seine Entwicklung vollzog sich mehr von innen heraus als durch äußeren Einfluß. Leichter ist kritisieren als schaffen! Wenn wir Webers Sonaten auch nicht mit denen Beethovens auf die gleiche Stufe stellen können, so müssen wir doch sagen, daß sie einen hohen Rang einnehmen und unter den Händen eines großen Pianisten stets einen bedeutenden Eindruck hervorbringen werden.

## II. Schubert.

Der zweite große Zeitgenosse Beethovens war Franz Schubert, der 1797 in dem Jahre geboren wurde, wo ersterer seine Es-dur Sonate Op. 7 veröffentlichte. Schuberts erste Klaviersonate entstand im Februar 1815, während Beethovens A-dur Sonate Op. 101 ein Jahr darauf (Februar 1816) in einem Concert gespielt wurde. Man thut gut, sich diese Daten zu vergegenwärtigen, durch welche man gewahr wird, daß Beethoven schon 27 von seinen 32 Sonaten geschrieben hatte, ehe Schubert anfang, Werke dieser Gattung zu komponieren. Macht sich bei letzterem auch hier und da Beethovenscher Einfluß geltend, so war seine Individualität doch so stark, daß er als ein unabhängiger Zeitgenosse angesehen werden muß. Der Einfluß Haydns und Mozarts und sein eigener mächtiger Genius scheinen zur Erzeugung seiner Musik ausreichend gewesen zu sein. Die neue Ausgabe der Werke Schuberts bei Breitkopf und Härtel enthält 15 Sonaten für Klavier allein. Die vier ersten

- No. 1, in E-dur (1815),
- No. 2, in C-dur (1815),
- No. 3, in As-dur (1817) und
- No. 4, in E-moll (1817)

waren bis dahin nur dem Namen nach bekannt.

Verfolgen wir die künstlerische Laufbahn eines großen Musikers, so sind schon seine ersten Bestrebungen interessant, wie bescheiden und unvollkommen sie auch sein mögen. Vom rein musikalischen Gesichtspunkte aus sind



die Menuette von No. 2 und 3 die anziehendsten Teile dieser Sonaten, denn in ihnen gewahren wir einen Schimmer von der Frische und romantischen Schönheit, welche Schuberts spätere Produktionen auszeichneten.

In Momenten starker Inspiration schuf Schubert Wunder, aber der Mangel regelrechten, strengen Studiums macht sich oft fühlbar. Mannigfaltigkeit vermag kontrapunktische Kunst zu beleben, aber nicht zu ersetzen. Bisweilen begegnet uns Monotonie im Rhythmus, und hieran war zum grofsen Teile Mangel an Übung in der Verknüpfung der Melodien schuld.

Da einmal von Schuberts Schwächen die Rede ist, wollen wir das Verzeichnis derselben gleich vervollständigen. In den späteren Sonaten macht sich Planlosigkeit bemerkbar; auf geniale Partien folgen Stellen, die für einen Schubert jedenfalls gewöhnlich waren. Es mag als Anmafsung erscheinen, einen derartigen Musiker auf die Wagschale der Kritik zu stellen und ein Deficit herauszufinden, aber er steht hier in nächster Nähe Beethovens, und der Kontrast zwischen beiden drängt sich uns auf. Beide Komponisten waren von der Natur reich bedacht. Durch Erziehung und die aus derselben resultierende Fähigkeit der Selbstkritik konnte Beethoven seine Gaben bis zum höchsten Grade entwickeln, während Schubert durch die Verschwendung, welche er im wahren Sinne des Worts mit seinem Talente trieb, dasselbe schwächte. Wir finden in der Musikgeschichte kaum etwas Rührenderes, als die Thatsache, dafs der Künstler, nachdem er herrliche Lieder, grofse Symphonien und zahllose andere Werke komponiert hatte, sich anschickte, bei S. Sechter, einem der bedeutendsten Theoretiker seiner Zeit, kontrapunktische Studien zu machen. Schubert besuchte letzteren am 4. November 1828, doch schon 14 Tage darauf zählte er selbst nicht mehr zu den Lebenden. Zu spät scheint er die Entdeckung gemacht zu haben, welche der Reichtum seiner Erfindungskraft ihm bis dahin vielleicht verbarg, dafs Disciplin den Genius stärkt. Man kann Schuberts Kunstschöpfungen Fehler nachweisen, aber seine Melodien und Harmonien sind so bestrickend, seine Musik ist so voller Ursprünglichkeit und Phantasie, dafs man beim

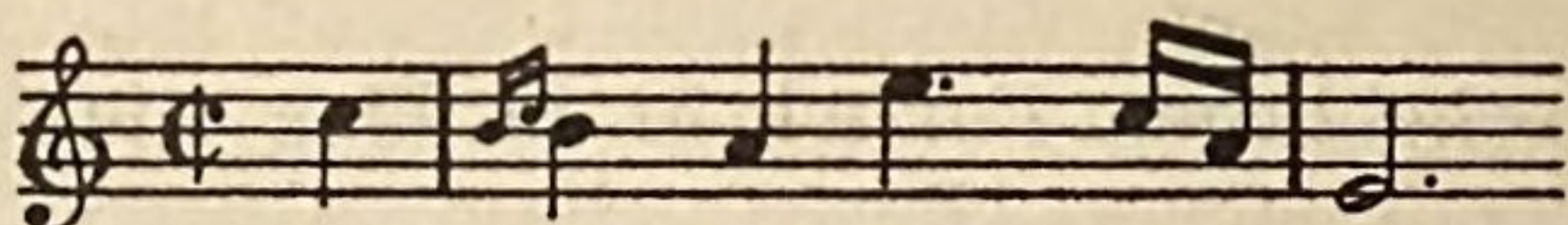


Hören derselben wie durch Zauber gebannt ist. Schumann hatte nur zu sehr Recht, wenn er seine Längen als »himmlische« qualifizierte.

Drei weitere Sonaten entstanden 1817, deren erste <sup>Op. 142</sup> aus der selten angewandten Tonart H-dur ist. Wir finden hier einen erheblichen Fortschritt in Plan wie Ausführung. Sie beginnt mit einem Allegro, dessen Gesamtwirkung jedoch nicht voll befriedigend ist. Das Hauptthema hat dramatische Kraft, das folgende lyrischen Reiz, aber die Durchführung enttäuscht. Das Adagio macht den Eindruck, als sei ein lieblicher symphonischer Satz auf das Klavier übertragen worden. Der Komponist muß nicht letzteres, sondern das Orchester im Sinne gehabt haben, als er dies schrieb. Das sprudelnde Scherzo mit seinem sanften Trio ist eine kleine Perle. Die fest zugeschnittene Form eines derartigen Satzes schützte Schubert vor der Gefahr der Zerstreutheit, und hier ist, wie Mozart einmal zum Kaiser Joseph sagte, der sich über die gewaltige Anzahl Noten in der »Entführung« beklagte, »gerade so viel als nötig«. Die A-moll Sonate Op. 164, aus drei Sätzen bestehend, ist kurz und erfreulich von Anfang bis zu Ende. Im ersten Allegro erscheint das zweite Thema ausnahmsweise im Dur der Untermediante. An der 3. Sonate in Es-dur ist vieles zu schätzen, besonders das Menuett mit dem Trio, aber die Musik ist nicht der wahre Schubert. Zwischen dieser und der nächsten Sonate in A-moll vergingen sechs Jahre. Schubert hatte inzwischen schon seine H-moll Symphonie geschrieben, und obwohl die beiden ersten Sätze, was die Größe des Entwurfs betrifft, mit denen der früheren Sonate nicht in Vergleich gestellt werden können, besteht zwischen beiden Werken doch eine gewisse Verwandtschaft. In beiden finden wir Momente plötzlich ausbrechender Leidenschaft, ein Gefühl von Ehrfurcht, während ein Ton der Klage uns von enttäuschten Hoffnungen und geschwundenen Illusionen erzählt. Das Finale ist zwar auch schön, steht aber nicht auf gleicher Höhe. In den Jahren 1825 — 1826 komponierte Schubert außer der A-dur (Op. 120) noch drei herrliche Sonaten: eine in A-moll, dem Erzherzog Rudolph gewidmet (Op. 42), eine andere in D-dur (Op. 53) und die dritte in



G-dur (Op. 78). Von Schubert sind diese drei Werke die reifsten ihrer Gattung. Der erste Satz der A-moll Sonate (Op. 42) ist nahezu vollendet. Das Anfangsthema



klingt wie ein düsterer Traum, und die zwar lange, aber nicht eintönige Durchführung ist davon durchzogen. Ohne seine Individualität aufzugeben, hat der Komponist hier etwas von Beethovens eigentümlicher Art der Themenbehandlung erfaßt; auch er entwickelt hier aus einzelnen Teilen der Themen neue Phrasen. Die Coda ist von durchdringender Kraft, und der feurige Schluß klingt wie leidenschaftlicher Widerstand, den ein stolzer Künstler den Stürmen des Schicksals entgegensetzt. Die zarte Melodie und die reizenden Variationen des Andantes, das kühne Scherzo mit dem sanften Trio sind gleich dem energischen Finale außerordentlich fesselnd; dennoch bewegen sie uns nicht wie der erste Satz, aus dem nicht nur die Majestät, sondern auch das Geheimnisvolle des Genius zu uns spricht. Die D-dur Sonate hat ein stürmisches Allegro, einen langen, lieblichen langsamen Satz, ein buntes Scherzo, aber ein eigentümliches Finale, das Schumann als »possirlich« bezeichnet. Die G-dur Sonate enthält manches, das zu Schuberts reizvollster Musik gehört. Der erste Satz *moderato e cantabile* ist eine Tondichtung von ergreifendem Pathos. Das traurige Hauptthema wird von so sanften, zarten Harmonien getragen, daß uns gerade diese Trauer entzückt. In der Durchführung verändert sich sein Charakter. Die Schwermut weicht einer zum Teil stürmischen Leidenschaft; hierauf tritt wieder Ruhe ein. Die Coda gehört zu den bestrickendsten, welche Schubert schrieb. Der langsame Satz und das Menuett sind würdige Gefährten. In bezug auf das Finale sagt Schumann: »Vom letzten Satze bleibe weg, wer keine Phantasie hat, seine Rätsel zu lösen«.

Die drei letzten Sonaten (C-moll, A-dur und B-dur) entstanden im September 1828, nicht volle drei Monate vor



dem Tode des Komponisten. Im Hauptthema von No. 2 kommen Entschlossenheit und Zuversicht zum Ausdruck, während im Scherzo und Rondo heller Sonnenschein herrscht, obwohl hin und wieder düstere Wolken eilends über die Scene ziehen. Im Adagio wie in allen Sätzen der beiden anderen Sonaten herrscht mehr oder weniger Trauerstimmung, Dunkel, Verzweiflung oder wilder Wahnsinn. Musik vermag sowohl Freude wie Schmerz auszudrücken, doch scheint letzterer ihrer Natur verwandter zu sein. Gram schärft überdies die Einbildungskraft, und die Musik, welche unter seinem Einflusse entstanden ist, berührt empfindsame Seelen tiefer als die hellsten Klänge der Freude. Diese letzten Sonaten enthalten zwar Gedanken, die zu Schuberts herrlichsten und erhabensten zählen, ermangeln aber der Vollendung. Sie sind zu lang, nicht weil sie sich über viele Seiten erstrecken, sondern weil ihnen das künstlerische Ebenmaß fehlt. Es scheint, als habe der Komponist hier den Sinn für Proportion völlig verloren. Auch in der Durchführung machen sich Schuberts Schwächen besonders fühlbar. Die vornehmen Themen werden durch eine zusammenhanglose, monotone, ja stellenweis sogar triviale Behandlung abgeschwächt, statt in ihrer Wirkung gehoben. Und was ist verhängnisvoller für ein Werk, als wenn während seines Verlaufes das Interesse erlahmt, anstatt gesteigert zu werden! Im echten Kunstwerke, sei es ein Epos, eine Tragödie, eine Sonate oder eine Symphonie führt der Autor den Leser oder Hörer unaufhaltsam von Stufe zu Stufe aufwärts — er läßt ihm keine Zeit zur Reflexion. Ist dann der höchste Punkt erreicht, so ist es, als erwache jener aus einem schönen Traum. Analysiert man später das Werk, so kann man die sorgsame Arbeit wahrnehmen, durch die es entstand, und man wird erkennen, daß der schöne Erfolg nicht nur der schöpferischen Kraft und Phantasie des Autors, sondern auch seiner Formgewandtheit und Urteilsfähigkeit zu verdanken ist. Es ist müßige Rede, große Schöpfungen nur als Früchte heißer Einbildungskraft und nicht auch zugleich des kühl berechnenden Verstandes hinzustellen. Ein Meisterstück ist das Produkt beider; erstere bietet den Stoff, letzterer formt ihn. Schubert war



ein Komponist voll göttlicher Inspirationen, aber die Mehrzahl seiner Werke, vorzüglich die von größerem Umfange, zeigen, daß er, anstatt seine Stimmungen zu beherrschen, sich von ihnen beherrschen liefs. Nicht viele von denen, die gute Musik zu würdigen wissen, besitzen zugleich das kritische Vermögen, um derartige Mängel zu entdecken und werden daher an den genannten Werken vielleicht nur Freude empfinden. Uns aber liegt es hier ob, zu analysieren und zu vergleichen, und weder Schönheit und Gröfse der Musik, noch die Wirkung, welche sie auf andere ausübt, darf unser Urteil beeinflussen. Es giebt viele Menschen, denen die speziellen Fachkenntnisse zwar fehlen, die aber den Sinn für Proportion, Form und künstlerische Steigerung haben, daher auch wohl instinktiv empfinden, daß Schuberts Sonaten<sup>1)</sup>, trotz ihrer vielen hervorragenden Eigenschaften, Beethovens Meisterwerken nicht gleichkommen.

Das Allegro der C-moll Sonate fängt mit einem stolzen Thema an, und eine energische Übergangspassage führt zur Dominante des verwandten Dur. In das sanfte zweite Thema scheint Schubert so verliebt zu sein, daß er sich nicht davon zu trennen vermag; er wiederholt es in verschiedener Form und läfst es auch später noch in Moll ertönen. Der erste Teil, welcher auch noch wiederholt werden soll, wird hierdurch unnötig in die Länge gezogen. Die Durchführung ist ziemlich unbestimmt, aber die Coda ausdrucksvoll; die lange, absteigende Phrase und die düsteren, wiederholten Mollakkorde am Schluß scheinen Erschöpfung nach heftigem Kampfe anzudeuten. Das Thema des Adagio in As-dur, teilweise durch Beethoven beeinflusst, ist voll zarter, schmerzlicher Empfindung; Anfang und Schluß sind die schönsten Teile dieses Satzes. Das Menuett nebst Trio ist wirkungs-

---

<sup>1)</sup> Aus dem Katalog der Popular Concerts in London, der ein gutes Thermometer des allgemeinen Geschmacks abgiebt, ist ersichtlich, wie selten Schuberts Sonaten im Verhältnis zu den Beethovenschen gespielt werden. Von den drei letzten wurde die B-dur (No. 3) allerdings im Februar 1894 von Mr. Leonard Borwick, vorher zum letzten Mal im Januar 1882 vorgetragen. No. 2 wurde dort zuletzt 1882 und No. 1 nicht seit dem Jahre 1879 gehört.



voll, aber das Schluß-Allegro von hoffnungsloser Länge, dem übrigen Werke keineswegs gleichwertig.

Der erste Satz der A-dur Sonate hat ein charakteristisches Hauptthema, ein zweites in der Dominanttonart von berückender Schönheit. Die Coda bringt eine letzte Erinnerung an das Grundmotiv, dessen beinahe herausfordernder Charakter aber schwindet, denn es wird hier pianissimo gegeben. Die Bedeutung, welche die Coda häufig bei Schubert einnimmt, mahnt an Beethoven, wenngleich der damit verbundene Zweck bei beiden Komponisten verschieden ist. Beethoven rafft hier, wenigstens in den Allegrosätzen, alle Kraft zusammen wie zu einer letzten und höchsten Anstrengung. Wenn Schubert dagegen darin ein schwaches Echo des Grundgedankens giebt, so macht es den Eindruck, als sei seine Kraft erschöpft. Die Coda des ersten Satzes der A-moll Sonate (Op. 42) bildet freilich eine Ausnahme. Das Andantino und das Scherzo der A-dur Sonate sind nahezu tadellos, aber das Rondo ist trotz vieler reizender Stellen von geringerer Qualität und von störender Länge. Die dritte Sonate in B-dur, die letzte aus dem »Sonatentestament«, wie von Lenz Beethovens Op. 111 nennt, hat herrliche Momente, enthält aber auch Längen, die selbst Schumann schwerlich als »himmlisch« bezeichnen würde. Wir meinen hiermit hauptsächlich den ersten und letzten Satz; das Andante und das Scherzo stehen über der Kritik.

Schubert schrieb diese Sonaten, als er im Begriff stand, in das Schattenreich des Todes zu treten. Sein Geist war noch stark, aber das Fleisch vielleicht schon schwach. Wer sich wegen einiger Unvollkommenheiten von diesen letzten Werken abwenden wollte, würde viel verlieren, denn sie enthalten auserlesenste Tonmalerei und Gedanken, die zu den erhabensten dieses Künstlers zählen.

---



## NEUNTES KAPITEL.

---

### Schumann, Chopin, Brahms und Liszt.

Nach Beethoven war der erste Musiker von Bedeutung Robert Schumann, einer der Begründer der sogenannten romantischen Schule. In einem seiner Briefe bezeichnet er Beethovens neunte Symphonie als den Wendepunkt von der klassischen zur romantischen Periode. Schumann hatte durch Lektüre seine Phantasie geschult, aber seine musikalische Ausbildung war eine sehr unregelmäßige, und als er anfang zu komponieren, noch gleich Null. Wenn seine Seele durch ein Gedicht, eine Erzählung oder Erinnerungen an einen teuren Freund erregt war, so hatte er das Verlangen, seinen Gedanken und Gefühlen augenblicklich Ausdruck zu verleihen. In einem Briefe schreibt er: »Die ganze Woche saß ich am Klavier und komponierte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun alles schön abgemalt in meinem Op. 20, der 'großen Humoreske', die auch schon gestochen wird. Sieh, so schnell geht es jetzt bei mir. Erfunden, aufgeschrieben und gedruckt, und so hab' ich's gerne. Zwölf Bogen in acht Tagen fertig geschrieben.«<sup>1)</sup>

Auf diese Weise entstanden kurze Tondichtungen oder ein längeres Stück von unsystematischer Form wie die »Humoreske«. Aber das war nicht die Art, in der er seine Sonaten schuf. Er war an der ersten in Fis-moll (Op. 11) zwei Jahre unausgesetzt thätig und acht Jahre an der

---

<sup>1)</sup> Anmerk. d. Übers. Aus einem Briefe an Clara Wieck vom 11. März 1839. (»Jugendbriefe von R. Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann.«)



zweiten in G-moll (Op. 22). Hieraus kann man schliessen, daß die Fesseln der Form für ihn eine Trübsal waren und er schwerlich großen Enthusiasmus für seine Aufgabe empfand. 1839, als seine beiden Sonaten bereits vollendet waren, schrieb er: »Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung (Sonaten) werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon, im übrigen aber scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen.«

Von seinen beiden Sonaten ist die in Fis-moll die interessantere. Die Aria ist ein Satz von außerordentlicher Einfachheit und Zartheit, das Scherzo mit dem *Intermezzo alla burla* hat Leben und Charakter. Das Allegro dagegen, welches der poetischen Einleitung folgt, und das Finale erscheinen mühsam und zusammengesucht. Deswegen sind sie jedoch nicht uninteressant. Die Musik besitzt Poesie und Temperament, und die schönen Stellen entschädigen für die schwächeren. Es gab zu Schumanns Zeit manchen Komponisten, dessen Sonaten von korrekterer Form und größerer Logik waren, aber keinen, der im Stande gewesen wäre, eine Musik so voller Romantik zu schaffen wie diese.

Die G-moll Sonate ähnelt ihren Vorgängern sowohl in ihren Vorzügen, wie ihren Mängeln, ist aber im ganzen weniger warm, weniger eindringlich. Diese beiden Werke in ihren Einzelheiten zu beschreiben, ist überflüssig, da sie allen Musikern, speziell den Pianisten, wohl bekannt sind. Eine sympathische Reproduktion derselben wird stets Freude bereiten, in unserer Entwicklungsgeschichte bilden sie jedoch kein bedeutendes Moment. Interessant ist es, sie mit der C-dur Phantasie Op. 17 zu vergleichen, in der Schumann seine volle Genialität entfaltet hat.

Chopin war ein zweiter Komponist, dessen Geist sich im Bereich der Sonate nicht mit Behagen bewegte. Die erste, welche er komponierte (die Sonate in C-moll aus dem Nachlaß rechnen wir nicht), B-moll Op. 35 ist ein eindrucksvolles Werk. Es spricht eine gewisse trotzigte Kraft aus dem ersten Satze; das Scherzo ist leidenschaftlich, das Trio zart. Der pittoreske Marsch verdankt seine Wirkung teilweise seinem Tonkolorit und seinen Kontrasten, während das eigenartige Finale geheimnisvoll und gespensterhaft klingt.



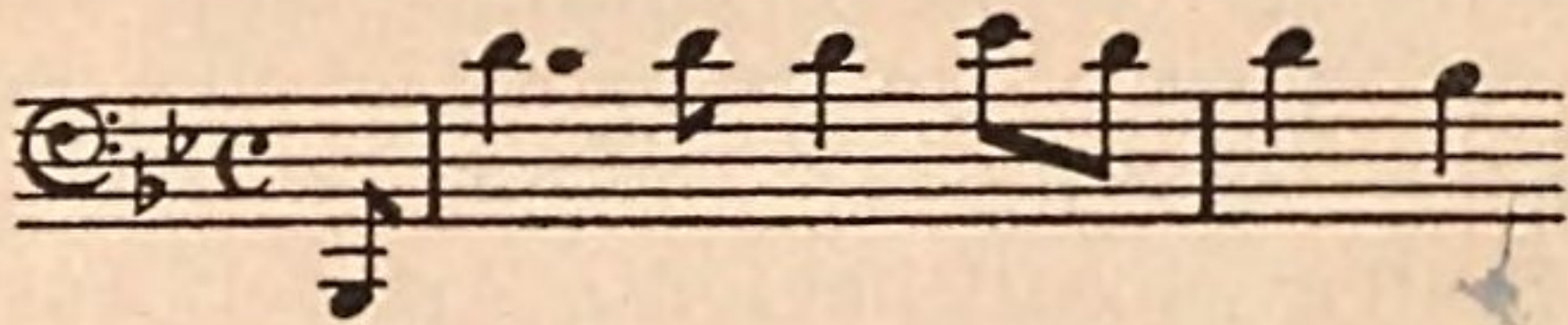
22.  
Unter den Händen eines grossen Interpreten macht die Musik einen mächtigen Eindruck; als Sonate betrachtet, ist sie nicht eigentlich bedeutend. Es fehlt die organische Entwicklung, die Einheit. Die H-moll Sonate ist zwar für den Pianisten anziehend, steht aber eine Stufe tiefer. Der erste Satz ist, mit Ausnahme des melodiosen zweiten Themas, trocken, und das Finale gehört zur Klasse der Bravourstücke. Das Scherzo ist leicht und anmutig. Der langsame Satz enthält in diesem Stück am meisten Poesie, ist aber zu lang ausgesponnen. Den echten Chopin findet man in seinen Nocturnes, Mazurken und Balladen, aber nicht in seinen Sonaten.

Mendelssohn's.  
Unter den neueren Sonaten verdienen die drei von Brahms C-dur Op. 1, Fis-moll Op. 2 und F-moll Op. 5 besondere Beachtung. Sie sind, mit Ausnahme von Liszts H-moll Sonate, die hinsichtlich der Form jedenfalls neue Bahnen betritt, die einzigen nach Schumann, welche eine eingehende Besprechung erheischen. Der Komponist folgte der Richtung Beethovens. Wenn wir von dem Intermezzo der dritten Sonate absehen, so gleichen sie hinsichtlich der Zahl und Anordnung der Sätze vielen Sonaten Beethovens; es ist in ihnen zwar eine Erweiterung, nicht aber eine Veränderung der Form bemerkbar. Brahms hat die Mittel studiert, durch welche sein grosser Vorgänger in manchen Fällen den Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen der Sonate klarzulegen suchte. Er tauchte seine Seele in die romantischen Tinten Beethovens, Schuberts, Chopins und Schumanns und schulte zugleich seinen Verstand, die Geheimnisse des Kontrapunktes und dessen freiere Anwendung durch die Klassiker zu erkennen und in sich aufzunehmen. Frühzeitige Bekanntschaft mit Liszt erschloß ihm die Mittel der modernen Technik. Mit Hülfe des Überlieferten, gründlicher Kenntnisse und eigener Individualität gelang es Brahms, Sonaten zu schaffen, die sich der Hauptsache nach zwar in den alten Bahnen bewegen, aber dennoch mehr sind als bloße Nachbilder oder blasse Reflexe seiner Vorgänger.

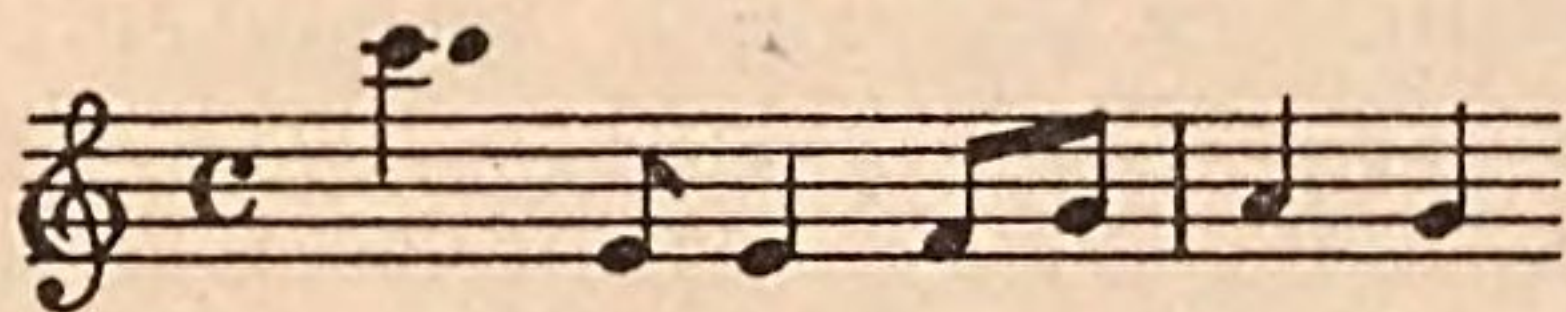
Die erste Sonate in C-dur (Op. 1) hat ein Hauptthema, von dem es heisst, daß es an das Anfangsmotiv



von Beethovens Op. 106 erinnere. Man vergleiche Beethoven:



und Brahms:



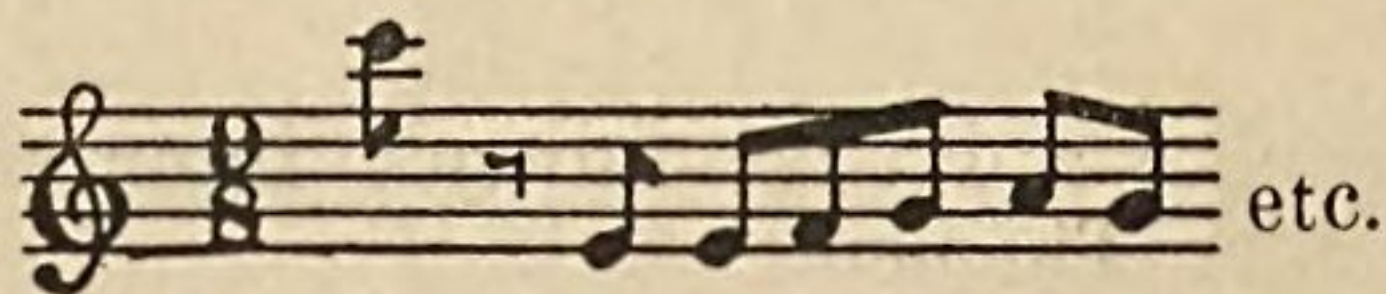
Ähnlichkeit ist in rhythmischer Hinsicht wohl vorhanden, aber durch den Auftakt bei Beethoven entsteht ein erheblicher Unterschied; auch die Reihenfolge der Noten ist eine andere. Schon im achten Takte wiederholt Brahms sein Thema einen Ton tiefer, ähnlich wie Beethoven in der G-dur Sonate (Op. 31 No. 1). Nach einigen Imitationen und einer Abschweifung in verschiedene Tonarten tritt ein neues Thema auf, dessen weicher und zarter Charakter zur Kühnheit des ersten in lebendigem Gegensatze steht. Aber »Einheit in der Mannigfaltigkeit« ist die Losung des Komponisten, und so schließt hier der Kontrast eine gewisse Verwandtschaft zwischen beiden Themen nicht aus — die aber allerdings besser empfunden als erklärt werden kann.<sup>1)</sup> Eine andere Phrase im pianissimo, ebenfalls noch in A-moll, kommt im weiteren Verlauf viel zur Verwendung. Es ist eigentümlich, daß sowohl im ersten Teile wie auch in der Durchführung sekundären thematischen Bestandteilen ein Vorrang eingeräumt wird, ein Zug, der jedenfalls nicht von Beethoven entlehnt ist, da bei diesem als Regel das Hauptthema den ersten Platz einnimmt. Brahms schließt den ersten Teil in der Haupttonart — eine Rückkehr zu früherer Methode — ähnlich wie Beethoven im ersten Satz von Op. 53. Der Durchführungsteil ist verhältnismäßig kurz. Brahms giebt uns darin Proben seines kontrapunktischen Geschicks

---

<sup>1)</sup> Man beachte z. B. das fallende Intervall im zweiten und vierten Takt beider Themen.



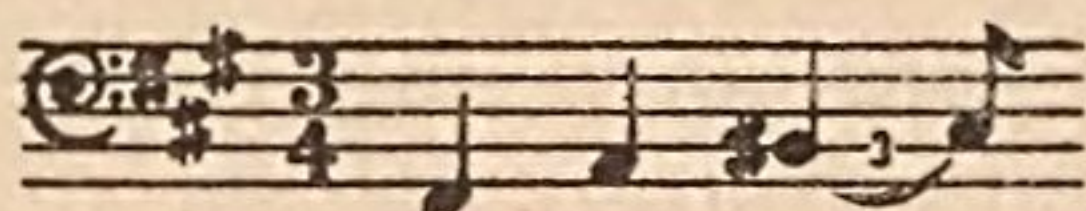
in der Verflechtung des ersten Themas mit dem zweiten, seiner Farbenempfindung in der Wiederholung des düsteren Mollthemas in Dur, seiner Originalität in den Takten, die zur Repetition führen. Bei letzteren ist die Idee, die einzelnen Glieder einer Phrase allmählich zusammenzuziehen, zwar von Beethoven entlehnt, die Art der Ausführung jedoch abweichend. Bei dem älteren Meister steht dieser Zug häufig für sich allein da, hier ist er mit Gegenbewegung und zweifacher Modulation verbunden. Das Hauptthema tritt bei der Wiederholung zuerst in den Harmonien der Unterdominante, dann in denen des tonischen Moll auf. Der Takt schließt mit einer kräftigen Coda, die aus dem ersten Thema entwickelt ist. Fünf Takte vor dem Schluß erscheinen die beiden ersten Takte desselben in der Originalfassung, doch, als sei eine vollständige Wiedergabe überflüssig, schließt sich daran eine thematische Cadenz, in welcher die Töne nachdrücklich im fortissimo und in langsamerem Tempo *largamente* wiederholt werden. Das Andante gehört unseres Wissens zu Brahms frühesten Kompositionsversuchen; er soll es schon im Alter von 14 Jahren verfaßt haben. Es besteht aus einem Thema mit Variationen, dem ein altes deutsches Minnelied zu Grunde liegt. Die Worte »Verstohlen geht der Mond auf, blau blau Blümelein« stehen unter den Noten, als sollte der Spieler dadurch in die richtige Stimmung versetzt werden. Ein Verweilen bei diesen Variationen, in denen sich der Einfluß Beethovens und Schuberts (wenn auch nicht übermäßig) zeigt, ist nicht nötig. Der Satz, der durchaus nicht schwer, für Brahms sogar merkwürdig leicht ist, beginnt in C-moll, schließt aber in C-dur. Es folgt ein Scherzo »Allegro molto e con fuoco« ( $\frac{6}{8}$  Takt), das einen Triosatz in C-dur enthält. Das Scherzo mit seinem wechselnden Rhythmus ist voller Leben, das Trio interessant in Harmonie wie Rhythmik. Das Finale, ein zweites Allegro con fuoco (der junge Komponist scheint den feurigen Pegasus bestiegen zu haben), beginnt in C-dur im  $\frac{9}{8}$  Takt so:





thatsächlich eine Metamorphose des Hauptthemas der Sonate. Auch später treten in ähnlicher Weise thematische Bestandteile des ersten Satzes auf. Das Finale ist in technischer wie musikalischer Hinsicht anziehend, steht aber nicht auf der Höhe des ersten Satzes. Ziehen wir jedoch das Alter des Komponisten in betracht, so müssen wir sagen, daß es als Werk eines Jünglings volle Bewunderung verdient.

Die zweite Sonate Op. 2 ist aus Fis-moll. Das Allegro non troppo, ma energico ist ein Satz, aus dessen Themen Chopinscher Geist spricht. Der phantastische, stürmische Anfang erscheint der Einleitung von Chopins Polonaise aus gleicher Tonart verwandt, während ein gewisser Zug in dem melodiösen zweiten Thema an dessen Fis-moll Nocturne erinnert. In beiden Fällen ist die Ähnlichkeit jedoch keine derartige, daß von Plagiat die Rede sein könnte. Der erste Teil wird nicht wiederholt. Die Durchführung ist geschickt, wenngleich etwas formell. Auch hier tritt das zweite Thema augenscheinlich in den Vordergrund, wird aber unterstützt durch einen Bass, der aus einem Hauptmotiv entwickelt ist. Dasselbe Thema läßt sich ferner in den Übergangspassagen des ersten Teiles, in der Repetition und der Coda



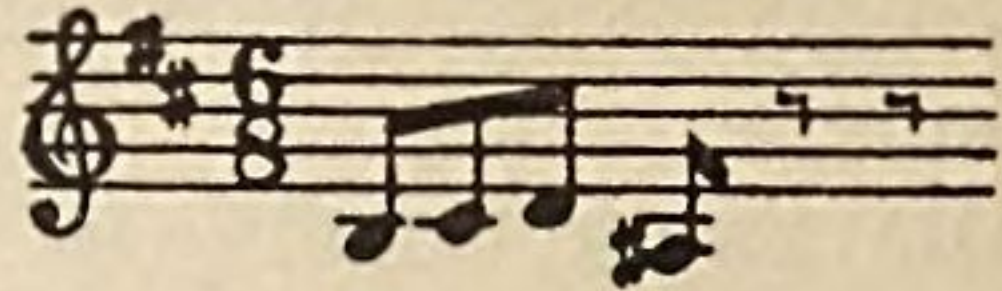
in dieser oder jener Form vernehmen, so daß es, obwohl äußerlich in zweiter Linie stehend, doch bedeutungsvoll funktioniert, indem es die einzelnen Teile des Satzes verbindet und dadurch Einheit schafft. Wie in der ersten Sonate besteht der zweite Satz aus einem Andante mit Variationen. Weder das Thema noch die Art seiner Behandlung enthält Neues. Gewisse Akkorde, Cadenzen, Figuren erinnern an Schubert, den Brahms nie aufgehört hat zu verehren. Einige Passagen, sowie die Anwendung dreier Systeme an einer Stelle zeigen den Einfluß Liszts, des Pianisten *par excellence* zur Zeit, in der jene Sonate entstand. Der Satz hat nicht nur romantischen Reiz, sondern



auch individuelles Gepräge. Er beginnt in H-moll, und nach einem kurzen Abschnitt in Dur führt ein arpeggierter Akkord unmittelbar zum Scherzo. Den äußeren Zusammenhang zwischen diesen beiden Sätzen zeigt das folgende Bild

Anfang des Hauptthemas.

Scherzo.



Dies klare, gewandte Scherzo mit seinem Schubert-artigen Trio braucht uns nicht aufzuhalten. Dem Schluß-Allegro geht eine kurze Introduktion voraus, in der das Hauptthema und anderes Material aus dem Finale dargelegt wird. Die Verbindung zwischen dem letzten und den vorhergegangenen Sätzen der Sonate ist nicht so evident wie die erwähnte zwischen Andante und Scherzo. Immerhin dürfte man aber mit Hülfe der Phantasie einige Verwandtschaft entdecken können. Wir sind keineswegs der Ansicht, daß zwischen den Sätzen einer Sonate immer eine sichtbare Verbindung stattfinden sollte, vielmehr dünkt uns, daß der eigentliche Zusammenhang ein geistiger sein muß. Wird jedoch ein Versuch in ersterem Sinne gemacht, so dürften hierfür wohl der erste und letzte Satz vorzugsweise in betracht fallen. In Op. 28 scheint Beethoven die Themen aller vier Sätze aus dem ersten entwickelt zu haben. In Op. 106 und 110 ist deutliche Verwandtschaft zwischen dem ersten und letzten Satze. Ein derartiges Experiment brachte unter den Händen eines Beethoven keine Gefahr mit sich, und Brahms hat es nie zur Manier werden lassen. Komponisten zweiten Ranges und oberflächliche Hörer können aber leicht dahin geraten, den Schatten mit der Erscheinung zu verwechseln und das Unwesentliche für das Wesentliche zu halten. Hierauf werden wir später noch zurückkommen. Obwohl bereits mehrfach der Einfluß anderer Komponisten auf Brahms erwähnt wurde, können wir nicht umhin, noch auf einen solchen hinzuweisen. Der Anfang seines Finale Allegro erinnert mehrfach an den entsprechenden Teil der H-moll Sonate von Clementi.



Die dritte Sonate (Op. 5) ist in F-moll. Das Allegro beginnt mit einem wilden, düsteren Thema, das seine Schatten selbst auf den ruhigen, hoffnungserfüllten Gesang wirft, der ihm in der orthodoxen Tonart des verwandten Dur folgt. Die zarten Melodien und die sanft chromatische Färbung, welche den Schluß des ersten Theiles einnehmen, bezeugen, wie lebendig bei Brahms das Gefühl für Kontraste ist. Auch in der Durchführung wechseln Sturm und Drang mit verhältnismässiger Ruhe. Das Andante espressivo hat folgende Überschrift:

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint  
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint  
Und halten sich selig umfangen.

Sternau.

Es giebt uns ein herrliches Tongemälde. Der Mond mit seinem Silberlicht, die Stille des Abends und ein glückliches, wenngleich immer seufzendes Liebespaar — das ist eine Scene für den Dichter, Maler und Musiker. Letzterer scheint für diese Darstellung besonders geschaffen, denn die Musik ist im stande, durch Nachahmung und Ideenassociation Naturschilderungen zu geben. Sie kann malen, denn sind ihre Harmonien nicht Farben? Der Musiker vermag außerdem noch, was dem Dichter und Maler versagt ist; er versteht es, unmittelbar an die Empfindung in der ihr eigenen Sprache zu appellieren. Die sanfte, träumerische Coda mit ihrem Andante molto, ihrem Adagio und der ausgedehnten Schlufscadenz scheint auszudrücken, wie schwer es den Liebenden fällt, sich zu trennen. Sie besitzt Reiz und Farbe eines Schubert. Die Reminiscenz an das Adagio der »Pathétique« im Anfang des Satzes kann dem Hörer kaum entgehen. Ferner klingt der Anfang des Scherzo<sup>1)</sup>



bekannt. Sicherlich war es dieser Satz, aus welchem dem Komponisten eine Erinnerung an Mendelssohn angedeutet wurde, worauf Brahms kurz und bündig antwortete: »Das kann jeder herausfinden«. Beherrscht der Einfluß Mendelssohns das Scherzo, so dominiert Schubert im Trio. Der vierte Satz ist ein Intermezzo, »Rückblick« genannt. Sowohl die Anfangsphrase, als auch der Gesamtcharakter des Satzes rufen in der That das Bild der Liebenden zurück. Aber es ist eine Veränderung eingetreten. Ist ihre Liebe erkaltet, oder hat der Tod sie getrennt? Die Themen klingen jetzt traurig und sind mit Mollharmonien bekleidet. Das Finale zeigt vielleicht mehr Kunst als Inspiration; sein thematischer Stoff ist wie im vorangegangenen Satze teilweise zurückgreifend.

Liszts H-moll Sonate, Robert Schumann gewidmet, ist augenscheinlich unter dem speciellen Einflusse der späteren Sonaten Beethovens entstanden — insbesondere wohl der As-dur Op. 110. Die Ansichten der Musiker über Liszts Bedeutung als Komponist sind sehr geteilt. Die einen behaupten, seine Genialität auf diesem Gebiete sei noch nicht gebührend anerkannt worden, andere dagegen sagen, daß er auch nicht für einen Augenblick mit irgend einem der großen Meister der Vergangenheit verglichen werden könne. Unter den Werken, welche vorzugsweise Veranlassung zum Widerstreit der Meinungen boten, befindet sich auch die H-moll Sonate. Sie ist ein Stein des Anstoßes geworden, sowohl ihrer Form, als ihrem Inhalte nach. Könnten wir beides von einander getrennt beurteilen, so würde das die Sachlage vereinfachen, doch dies ist natürlich unmöglich.

Wir haben bisher die Sonate in drei Sätzen als typische Form betrachtet, und von diesem Typus weicht das Werk Liszts ab, wenn auch nicht »in dem Maße wie es bei erstmaligem Spielen oder Hören erscheinen mag«. So schreibt C. A. Barry in einer hervorragend interessanten Analyse dieser Sonate, die er vor einigen Jahren für Oskar Beringer verfaßte. Er bemerkt darin weiterhin: »Die Hauptbestandteile einer dreisätzigen Sonate sind sämtlich vorhanden, aber im Spielraum eines einzigen Satzes, oder, genauer ausgedrückt, eine ununterbrochene Folge ver-



schiedener Tempi bildet hier einen vollkommeneren Organismus, als durch drei einzelne, für sich dastehende Sätze erzeugt werden kann«. Die Idee, ohne Unterbrechung von einem Satze zum anderen überzugehen, datiert von Emanuel Bach, ja früher noch, von Kuhnau her, und Beethoven hat sich derselben gelegentlich und mit entschiedener Wirkung bedient. Die leidige Gewohnheit, in Concerten zwischen den einzelnen Sätzen zu applaudieren, macht oft einen Einschnitt, wo — wie z. B. in manchen Sonaten Beethovens — der Komponist sicherlich einen *ununterbrochenen* Fortgang gewünscht hat. Der zweite Satz der »Appassionata« bricht mit einem verminderten Dominantseptimenakkord ab, und das Finale beginnt mit dem gleichen Akkorde. Ebenso dürfte nach dem tonischen Dreiklang am Schlusse des ersten Allegro nur eine kurze Pause und keine eigentliche Unterbrechung beabsichtigt sein. Letztere findet doch nach einer Fermate innerhalb eines Satzes nicht statt, und dies brauchte auch am Schlusse nicht der Fall zu sein. In Beethovens Sonaten finden wir viele Sätze, die äußerlich unabhängig, innerlich aber mit einander verbunden sind, wie z. B. in der D-moll und F-moll Sonate. Beethoven liefs außerdem in einigen seiner Sonaten in gewissem Umfange, die den früheren Suiten zu grunde liegende Idee wieder erstehen, verschiedene Sätze aus demselben Thema zu entwickeln. Eine derartige äußere Verbindung kann wohl dazu dienen, die Einheit zu verstärken, ist aber nicht im stande sie zu bewirken. Das Problem des »vollkommeneren Organismus« (wie es von Liszts Sonate heisst) hängt in erster Linie von dem Inhalte der Musik ab.

Ebenso müssen wir auf die Frage, ob es statthaft sei, daß Liszt das Thema der langsamen Einleitung zum Mittelpunkt seines ganzen Tongemäldes macht, die Antwort geben, daß alles von der Qualität und inneren Kraft eines solchen befruchtenden Keimes abhängt. Diskussion über die Form *per se* ist etwas Unmögliches. Die Sonate Liszts ist als ein kühner Versuch zur Modifizierung einer Form zu betrachten, welche Schumann, wie wir gesehen haben, für überlebt hielt (hat Liszt ihm aus diesem Grunde das Werk gewidmet?), eine Form, in welcher während des zweiten



Viertels unseres Jahrhunderts so viele seelenlose Kompositionen abgefaßt wurden. »La sonate«, sagt Charles Soullier in seinem ,Nouveau Dictionnaire de Musique illustré« »est morte avec le dix-huitième siècle, qui en a tant produit«. Ist Liszts Sonate ein Phönix, der sich aus der Asche empor-schwingt? Werden wir ausrufen dürfen: »La sonate est morte! Vive la sonate!« Die Zeit wird es lehren! Bis jetzt<sup>1)</sup> hat das Werk Liszts noch keine Früchte gezeitigt.

---

<sup>1)</sup> Anmerk. d. Übers. Eugen d'Albert hat die Idee Liszts auf das Concert übertragen. Sein Klavierconcert No. 2, E-dur Op. 12 besteht aus einem Satze, der die verschiedenen Tempi: *Mässig bewegt.* — *Langsam.* — Scherzo. — Tempo primo. enthält.

---



## ZEHNTES KAPITEL.

### Die Sonate in England.

Wir haben uns bisher mit Italien und Deutschland beschäftigt. Eine Geschichte der Klaviersonate wäre ohne Bezugnahme auf diese beiden Länder unmöglich. Italien war das Geburtsland der Sonate, in Deutschland vollzog sich ihr Wachstum und allem Anschein nach auch der höchste Punkt ihrer Entwicklung. Während des 16. und 17. Jahrhunderts besaß England beachtenswerte Klavierkomponisten. William Byrd und Dr. John Bull gehören nicht nur zu den frühesten, sondern auch zu den für ihre Zeit bedeutendsten Komponisten für Tasteninstrumente. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts stand in England die Musik in ihrer Blüte; man bewunderte sie nicht nur im Inselreiche, sondern schätzte ihre Verdienste auch im Auslande. H. Peacham sagt in seinem während der Regierung Jacobs des Ersten veröffentlichten »Compleat Gentleman« über Byrd: »Für Motetten und geistliche Musik — zur Ehre der Nation und dem Verdienste des Mannes sei es gesagt — schätze ich vor allem unseren Phönix Mr. William Byrd, dem meines Wissens in seiner Art keiner gleichkommt, und der sicherlich von niemand übertroffen wird, selbst nach dem Urteil der Franzosen und Italiener, welche selten Fremde anerkennen, da sie von sich selbst eine so hohe Meinung besitzen. Seine 'Cantiones Sacrae' sowie seine 'Gradualia' sind geradezu überirdisch und göttlich, und da er an sich zum Ernste und zur Frömmigkeit neigt, so sind leichtere Madrigalen und Canzonalen nicht also seine Stärke. Trotzdem könnten seine 'Virginella' und andere Erstlingswerke von den Italienern nicht besser gemacht werden.«



Am Ende des 17. Jahrhunderts trat Purcell auf, ein Genie, das dazu bestimmt schien, die Musik Englands in der Achtung fremder Musiker noch steigen zu lassen. Leider starb er, ehe seine Anlagen zur Reife gelangten. Durch seinen Tod erlitt die Kunst in England einen schmerzlichen Verlust, und es trat von dieser Zeit an ein Verfall ein. Die Geschichte der Instrumentalmusik Englands während des 18. Jahrhunderts ist öde und unfruchtbar und, soweit sie die Klaviersonate betrifft, von geringer oder gar keiner Bedeutung. Trotzdem wollen wir versuchen, eine kurze Übersicht über jenes Zeitalter zu geben, woran wir einige Mitteilungen über englische Sonatenkomponisten unseres jetzt zur Neige gehenden Jahrhunderts schliessen werden. Ehe wir die Geschichte der eigentlichen Klaviersonate begannen, geschah in der Einleitung der Sonaten für Streichinstrumente und Klavier Erwähnung. In gleicher Weise müssen wir auch hier einige allgemeine Bemerkungen vorausschicken, ehe wir zu Dr. T. A. Arne kommen, dem ersten Komponisten, der ein Werk dieser Gattung für Klavier allein schrieb.

Purcells zwölf Sonaten für zwei Violinen und einen Baß erschienen 1683, in demselben Jahre, in welchem Corelli seine »Zwölf Sonaten« Op. 1 veröffentlichte. In seiner Vorrede gesteht Purcell freimütig, »dafs er eine getreue Nachahmung der berühmtesten italienischen Meister versucht habe«. Vermutlich waren die Sonaten Bassanis, Vitalis und vielleicht noch einiger anderer Italiener die Muster, nach denen er sie bildete. Diese Sonaten von 1683, sowie die zehn, welche 1697 nach seinem Tode erschienen (unter diesen ist No. 9 die sogenannte »Goldene Sonate«), sind für die Geschichte der Musik in England von Wichtigkeit und Bedeutung, wenn sie auch Neues nicht enthalten, wie der Komponist in der erwähnten Vorrede selbst sagt.

1695 gab John Ravenscroft in Rom Sonaten für »violini e violine o arciliuto col basso per l'organo« als »Opera prima« heraus, aber auch diese waren blofse Nachahmungen Corellis.<sup>1)</sup> 1728 eröffnete ein gewisser John Humphries

---

<sup>1)</sup> Diese Sonaten wurden später in Amsterdam als Corellis Kompositionen mit der Bezeichnung »Opera Settima« herausge-



eine Subskription auf zwölf Sonaten für zwei Violinen und einen Bass, von denen Hawkins in seiner »Geschichte« schreibt, »dafs sie von sehr origineller Art waren und im Stil etwas über den Volksliedern und Tänzen standen, an denen sich die gewöhnlichen Leute ergötzten, und beträchtlich unter dem, was man von jemand erwarten sollte, der durch seine Studien mit der Anmut und Schönheit der italienischen Instrumentalkompositionen nicht ganz unbekannt ist«. Die Sonaten bieten nichts, das von besonderem Interesse wäre. Sie bestehen grösstenteils aus vier kurzen Sätzen. Den Anfang bildet eine langsame Einleitung; dann folgt ein Allegro, etwa in dem Stile Corellis. Ein häufig sehr kurzes Adagio trennt das erste Allegro von dem Schlusssatze, der ein Allegro in zweiteiliger Form, ein Menuett oder eine Gigue ist. Zwischen Purcell und Dr. Arne sind diese Sonaten die einzigen Erscheinungen, mit denen wir den Leser bekannt machen können. Zu Dr. Arnes Sonaten können wir jedoch erst übergehen, nachdem wir uns den Stand der Musik in England während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts klar gemacht haben.

Der Einflufs Corellis wurde bereits erwähnt. Derselbe wurde wesentlich verstärkt durch die beiden berühmten Violinkomponisten Veracini und Geminiani, die 1714 nach London kamen. Ersterer verweilte dort nur kurze Zeit, während letzterer in England blieb. Ein gröfserer Musiker als die beiden soeben genannten war indessen schon früher nach London gekommen, nämlich Händel, dessen Rinaldo am 24. Februar 1710 mit grossem Erfolge zur Aufführung gelangte. Während eines halben Jahrhunderts beinahe triumphierte der Genius Händels über englische wie ausländische Rivalen, und diese Thatsache allein genügt, den Verfall der englischen Kunst zu erklären. Einen starken Einflufs, der speziell die Klaviermusik betraf, übten ferner die Lektionen Domenico Scarlattis aus, die ihren Weg

---

geben. Auf dem Titelblatt steht »Si crede que Siano State Composte di Arcangelo Corelli avanti le sue altre Opere« (man glaubt, dafs sie von A. Corelli vor seinen übrigen Werken geschrieben wurden).



durch ganz Europa machten. Thomas Roseingrave, der 1710 nach Italien ging, wurde dort mit jenem Komponisten bekannt und plaidierte nach seiner Heimkehr für die Musik des Italieners mit ähnlichem Enthusiasmus, wie Samuel Wesley ein Jahrhundert später für Scarlatti's großen Zeitgenossen Joh. Seb. Bach eintrat. Roseingrave gab »24 Suites of Lessons for the Harpsichord« von Scarlatti heraus. Noch einen weiteren, von Italien stammenden Einfluß müssen wir erwähnen. Burney sagt in seiner »History of Music«: An dem Tage, da in der Westminster-Abtei Händels Krönungsanthems aufgeführt wurden (1727), kündigte man die zwölf Sonaten San Martinis an. Händel und Scarlatti präoccupieren jedoch fast ausschließlich die Geschichte der Klaviermusik Englands in der genannten Zeit. Burney erklärt ausdrücklich, daß »die Lektionen des einen und die Suiten des anderen die einzige gute Musik für Tasteninstrumente waren«.

Thomas Augustine Arne (1710—1778) ist hauptsächlich als Komponist von Opern und Zwischenspielen bekannt, aber er schrieb auch Orgelconcerte und Klaviersonaten. Die letzteren, benannt als »VIII. Sonatas or Lessons for the Harpsichord« erschienen wahrscheinlich um das Jahr 1750. Ihres doppelten Titels halber sind sie natürlich nicht als eigentliche Sonaten anzusehen. No. 8 besteht z. B. nur aus einem Menuett mit Variationen. No. 1 beginnt mit einem Andante in zweiteiliger Form, das durch zwei Adagiotakte mit einem ähnlich gebauten Allegro verbunden ist. No. 2 ist von verwandter Art. Die zweiteilige Form, welche in diesen Sonaten zur Anwendung gelangt, ist die des späteren Typus, d. h. es findet in der zweiten Hälfte eine Rückkehr zum Hauptthema statt. No. 3 fängt mit einem Präludium an, und eine Anmerkung besagt, daß in diesem und den folgenden Präludien, die als Extemporisationen vor Beginn der Lektion anzusehen sind, weder der Komponist noch der Spieler zur Genauigkeit verpflichtet sind. Das hübsche Allegro, das hierauf folgt, zeigt den Einfluß von Scarlatti-Händel. Die Sonate hat als Schlußsatz ein anziehendes Menuett mit Variationen. No. 5, eine anmutige Gavotte, und No. 7 verdienen wohl, gelegentlich einmal gespielt zu



werden. Arnes Sonaten sind zwar nicht bedeutend, enthalten aber hübsche, melodiöse Stellen.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt, so weit es die nationale Musik Englands betrifft, ebenfalls nur dürftige Früchte. Wir sprachen von Händel und Scarlatti. Nach der Zeit jener beiden geriet die Musik in England von neuem unter fremde Herrschaft. Im Todesjahre Händels kam Johann Christian Bach nach London, das bis zu seinem Tode (1782) seine Heimat blieb. Während dieser Periode wurden die Sonaten Mozarts und Haydns bekannt, und die beiden Besuche, welche letzterer England abstattete, verliehen seinem Namen dort nicht nur größeres Ansehen, sondern machten auch seinen Stil noch populärer. Dieser mehrfache fremde Einfluß (dadurch verstärkt, daß Haydn und Mozart einer Schule angehörten, der auch J. C. Bach zugethan war), findet seinen Widerschein in der englischen Musik dieser Periode. John Burton veröffentlichte 1766 zehn Klaviersonaten, die von Interesse sind. Der Stil erinnert teilweise an Scarlatti, aber harmonische und melodische Wendungen deuten auf eine spätere Zeit. Die Anwendung des Alberti-Basses ist ebenfalls ein klares Zeichen einer späteren Periode. Burton besuchte 1752 Deutschland und war vermutlich mit E. Bachs Kompositionen bekannt. Noch können wir sechs Sonaten von J. Worgan, M. B., nennen, die 1769 erschienen. Der fünften schickt der Komponist folgende Bemerkung voran: »Damit dem Kritiker die parallelen Quinten beim Beginn des Themas nicht entgehen mögen, setzt ihn der Autor davon in Kenntniss. Es sind die folgenden:—



Der Kritiker jener Tage, der einen derartigen Hinweis nötig hatte, muß sehr einfältig und sein Ohr sehr empfind-



lich gewesen sein, wenn derartige Quintenfolgen ihn verletzen konnten. Zuletzt sei noch eine Dame, Miss Barthé-  
lémon<sup>1)</sup>, genannt, deren interessante Sonate in G-dur (Op. 3)  
Haydn gewidmet war.

Im Anfang des 19. Jahrhunderts schrieb John Field, dessen Nocturnes heute noch gespielt und bewundert werden, drei Sonaten (Op. 1), die er seinem Lehrer Clementi widmete. No. 1 ist aus Es-dur, No. 2 aus A-dur und No. 3 aus C-moll. Alle drei haben nur zwei Sätze (No. 1, Allegro und Rondo, No. 2, Allegro und Allegro vivace, No. 3, Allegro und Allegretto). In den ersten Sonaten sind beide Sätze aus derselben Tonart, in der letzten ist der erste Satz aus C-moll, der zweite aus C-dur. Das Rondo von No. 1 deutet auf Chopin voraus. Fields Musik ist im allgemeinen altmodisch und verdient nicht wieder belebt zu werden.<sup>2)</sup>

Samuel Wesley<sup>3)</sup> komponierte drei Sonaten Op. 3 und später noch 8, doch dürfte in unseren Tagen schwerlich noch eine derselben annehmbar sein.

Noch verdient Cipriani Potter (1792—1871) einer kurzen Erwähnung. Beethoven schrieb 1818 in einem Briefe an Ries in London: »Potter besuchte mich einigemal, er scheint ein guter Mensch zu sein und hat Talent zur Komposition«. Seine C-dur Sonate (Op. 1) besteht aus drei Sätzen, einem Allegro non troppo, dessen Thema:



---

<sup>1)</sup> Sie war wohl die Tochter jenes François Hippolite Barthélémon (Sohn eines Franzosen und einer Irländerin), der mit Haydn befreundet war.

<sup>2)</sup> Keine seiner Sonaten ist in den Popular Concerts gespielt worden.

<sup>3)</sup> Samuel Wesley (1766—1837), Neffe des Predigers John Wesley, war ein begabter Musiker und ist wegen seines Enthusiasmus für J. Seb. Bach besonders bekannt. Die Briefe, welche er über diesen seinen Lieblingskomponisten an Benjamin Jacob schrieb, sind 1875 von seiner Tochter herausgegeben worden. In Gemeinschaft mit C. F. Horn veröffentlichte er auch eine Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers«. Auch Wesleys Sonaten sind in den »Popular Concerts« nie gespielt worden.



an Haydn erinnert, einem anziehenden Adagio und einem niedlichen Rondo pastorale. Der Einfluß Beethovens und Clementis ist bedeutend, die Individualität Potters gering. Die Sonate ist aber fließend geschrieben, und ihr Rondo verdiente — wenigstens zu Unterrichtszwecken — von neuem gedruckt zu werden.

G. A. Macfarren hat drei Klaviersonaten verfaßt. No. 3 in G-moll, Miß Agnes Zimmermann gewidmet, ist ein Werk, das verschiedene interessante Züge enthält. In dem langen Anfangssatze, einem Allegro moderato, findet keine Wiederholung statt. Der Hauptteil hat thatsächlich drei Themen, wovon das erste in der herrschenden Tonart, das zweite in Des-dur und ein drittes in der gesetzmäßigen Tonart, dem verwandten Dur, erscheint. Die Durchführung, welche gediegene Ansätze von Kontrapunkt enthält, ist geschickt gearbeitet; das zweite Thema kommt darin viel zur Anwendung. Das Andante ist ein Satz von einfacher Struktur. Ein frisches Scherzo, bei dem Weber und Schumann hilfreiche Hand geleistet zu haben scheinen, führt zu einem langen Finale, dem letzten, aber keineswegs gelungensten Satze. Wir sprachen soeben von Einflüssen. Man kann sagen, Weber habe beim ersten Allegro, Mendelssohn beim Finale Pate gestanden. Erwähnenswert ist noch, daß im Finale das Des-dur Thema aus dem Allegro wieder erscheint. Die Sonate ist gerade kein Werk hoher Inspiration, besitzt aber viele vortreffliche Eigenschaften.

Von den beiden Sonaten Sterndale Bennetts ist die erste in F-moll (Op. 13) Mendelssohn gewidmet. Sie beginnt mit einem langen Moderato espressivo, das die Spuren des Meisters aufweist, dem sie gewidmet ist. Es folgt ein hübsches Scherzo mit Trio, eine melodische Serenade und ein schwaches Presto agitato. Der erste, zweite und letzte Satz sind aus F-moll, der dritte aus F-dur. Schumann nennt das Werk in einer kurzen Notiz »vortrefflich«. Die Sonate (Op. 46), welche »The Maid of Orleans« betitelt ist, fängt mit einem Andante pastorale in As-dur an, dem die folgenden Zeilen aus Schillers Jungfrau von Orleans (Akt 4 Scene 1) vorgesetzt sind:

»Schuldlos trieb ich meine Lämmer  
Auf des stillen Berges Höh'.



Der Satz ist anmutig und gefällig. Dann folgt ein martialisches Allegro:

»Den Feldruf hör' ich mächtig zu mir dringen,  
Das Schlachtroß steigt, und die Trompeten klingen.«  
Prolog der 4. Scene.

Hierauf ein Teil im Gefängnis mit der passenden Überschrift:

»Höre mich, Gott, in meiner höchsten Not,« etc.  
5. Akt, 11. Scene.

Endlich ein Finale:

»Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude.«  
5. Akt, 14. Scene.

Der Titel und die verschiedenen Überschriften bieten natürlich Veranlassung, die Sonate der Programm-Musik beizuzählen, wenn auch solcher von sehr einfacher Art. Pastorale Szenen sind leicht darzustellen. Einige Orgelpunkte, eine gewisse Einfachheit in der Melodie, einige realistische Klänge, die das Rauschen in den Bäumen oder das Murmeln eines Baches wiedergeben, und die Geschichte ist fertig.

Dr. C. H. Parry ist ein englischer Komponist, dessen Name neuerdings viel in der Öffentlichkeit erschienen ist. Er hat sowohl weltliche als geistliche Musik für die großen englischen Provinzial-Musikfeste geschrieben; ebenso Kammermusik, Lieder etc. Alles zeigt meisterhafte Form, Geschick in der Kunst der Entwicklung und gewählten Geschmack. Hier haben wir es jedoch nur mit seinen Sonaten zu thun. Wie Brahms komponierte er zuerst Klavier-sonaten: No. 1 in F-dur, No. 2 in A-moll und -dur. Brahms machte noch einen dritten Versuch, aber von Dr. Parry sind uns nur diese beiden Sonaten bekannt. Die erste beginnt mit einem Allegro maestoso, einem geschmeidigen Satze von etwas pastoralem Charakter, dessen Stil gelegentlich an Stephen Heller erinnert. Einem glänzenden, wenn gleich formellen Scherzo mit einem gut kontrastierenden Trio in der Unterdominante folgt ein melodiöses Andante und ein anmutiges, prächtiges Allegretto.

No. 2 wird durch einen Satz eingeleitet, der als *Maestoso* bezeichnet ist und in drei Teile zerfällt. Der erste



beginnt mit einer Phrase von dramatischem Charakter; der zweite, in der entfernt liegenden Tonart Gis-moll, enthält zwei kurze, ausdrucksvolle, an Schumann erinnernde Themen, die imitatorisch behandelt sind; der dritte enthält Passagen, die zur ersten Tonart und zum Hauptthema zurückführen. Das folgende Allegro grazioso ist ein kurzer, gedrungener Satz in orthodoxer Form, wenngleich der erste Teil keine Wiederholung hat. Auch hier ist der Einfluß Hellers wie auch Schumanns erkennbar. Das Adagio con sentimento in Cis-moll zeichnet sich mehr durch Anmut als durch Kraft aus. Das Scherzo ist geschickt und effektiv. Das Allegretto cantabile ist zwar der letzte, aber kaum der beste der vier Sätze.

Eine Manuskript-Sonate in Des-dur (Op. 20) von Dr. C. V. Stanford, einem zweiten hervorragenden Komponisten der Neuzeit, wurde in einem der »Popular Concerts« (4. Februar 1884) gespielt. Sie beginnt mit einem Adagio, das zu einem Allegro moderato führt. Dann folgt ein Intermezzo in der parallelen Molltonart, ein Adagio (F-dur) und zum Schluß ein Allegro in Des-dur. In der Nummer der *Musical Times* vom März 1884 ist die Sonate folgendermaßen besprochen: »Einige Hörer wollen aus diesem Werke die Absicht vernommen haben, die hergebrachten Gesetze und Formen zu verletzen, wir gestehen jedoch, daß für uns daraus ein derartiges Vorhaben nicht erkennbar ist. In Einzelheiten zeigt sich Mr. Stanford als unabhängiger Denker, in allem Wesentlichen ist jedoch seine neueste Schöpfung so klassisch, wie man nur wünschen kann. Das einleitende Adagio ist ungemein ausdrucksvoll, und in dem folgenden Allegro moderato ist das thematische Material mit großer Meisterschaft bearbeitet, so daß man den Eindruck gewinnt, daß ein schöner Entwurf mit völlig geübter Hand zur Ausführung gebracht worden ist. Das folgende Allegro grazioso, eine Art Scherzo gemäßigten Tempos, ist kraftvoll, und das Finale Allegro comodo mit seinem vortrefflichen ersten Motiv scheint kaum weniger bedeutend als der erste Satz.«

---



## ELFTES KAPITEL.

---

### Moderne Sonaten, vierhändige Sonaten, Sonatinen etc.

In Kürze müssen wir noch einiger Sonaten Erwähnung thun, die von mehreren Zeitgenossen der im neunten Kapitel besprochenen vier Komponisten verfaßt wurden. Nach Beethoven war die Sonate Liszts das einzige Werk, welches vom Standpunkte der Entwicklung aus Beachtung verdient. Alle übrigen Sonaten sind im klassischen Stil geschrieben mit mehr oder weniger moderner Färbung. Selbst M. Vincent d'Indy, welcher der Avantgarde der modernen französischen Schule angehört, hat eine »Petite Sonate dans la forme classique« veröffentlicht.

Moscheles in Deutschland, Kalkbrenner in Frankreich waren einst Namen von Bedeutung. Ihre Musik ist vielfach geschickt und brillant, doch für den modernen Geschmack trocken und altmodisch; vieles daran ist zu gekünstelt.

Aus neuerer Zeit sind die Sonaten von Stephen Heller, Raff, Rubinstein, Bargiel und Grieg zu nennen. Hellers Sonaten sind verfehlt, sofern der Name etwas bedeutet. Er war kein Komponist für Werke größeren Umfangs, und seine Anfangs- und Schlusssätze sind matt und langweilig. Unter den mittleren Sätzen sind einzelne reizend, wie z. B. die beiden aus der C-dur Sonate. Bargiels C-dur Sonate (Op. 34) erinnert im Stil an Heller, ist aber kräftiger und daher interessanter. Raff und Rubinstein schrieben zwar auch Klaviersonaten, doch gehören dieselben nicht zu ihren bedeutenderen Kompositionen.



Griegs Sonate in E-moll (Op. 7) ist ein reizvolles, geschickt gearbeitetes Stück, doch gilt von diesem Komponisten wie von Chopin, daß seine kleinsten Werke seine größten sind.

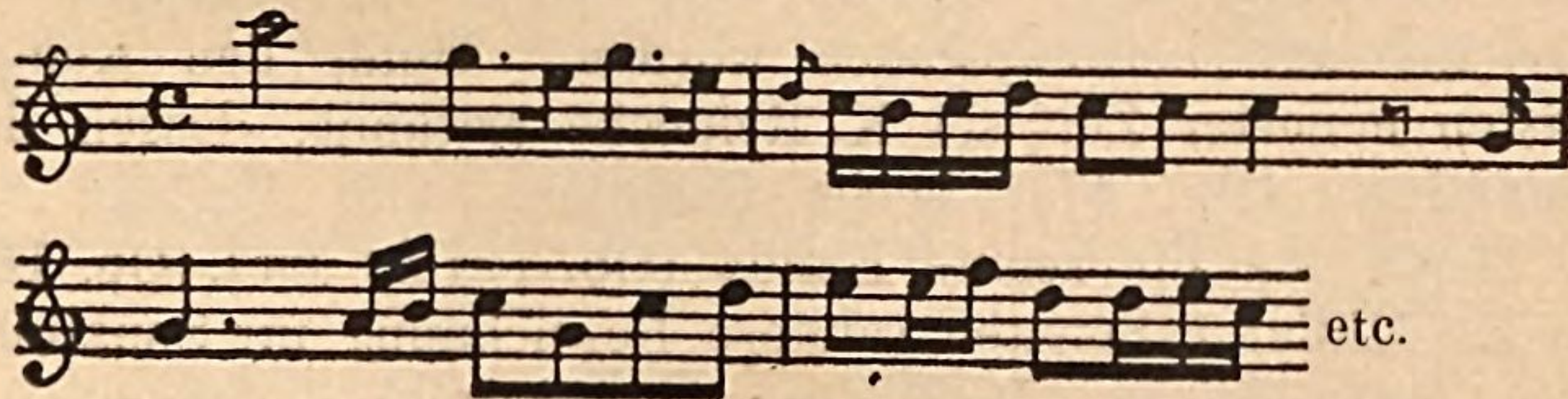
In bezug auf vierhändige Sonaten ist wenig mehr zu sagen, als die hauptsächlichsten zu nennen. In der Entwicklung der Sonate sind sie von geringer oder keiner Bedeutung. Einige derselben sind jedoch sehr anziehend. Interessant wäre es zu wissen, wer zuerst vierhändige Sonaten schrieb, doch dürfte dies nicht so leicht festzustellen sein. Jahn bemerkt in seiner Biographie Mozarts: »Das vierhändige Spiel hatte in jener Zeit bei weitem noch nicht die Ausbreitung, welche es späterhin durch die Arrangements gewonnen hat, deren Reproduktion die hauptsächlichste musikalische Nahrung der musikalischen Dilettanten bildet«.

Wir vermuten, daß die

Sonate  
à Quatre mains sur un Clavecin  
Composé  
par  
J. C. Bach

à Amsterdam  
chez J. Schnitt Marchand de Musique  
dans le Warmoes-sstraat

eine der ersten war. Die zweite Klavierstimme ist unter die erste gesetzt. Die Sonate hat nur zwei Sätze, ein Allegro und ein Rondo. Der Stil im allgemeinen und der Klaviersatz erinnern an Mozart, aber die Musik ist im Vergleich zu jenem roh. Das Thema des ersten Satzes beginnt folgendermaßen:



Klavier-Sonate.



Mozarts vierhändige Sonaten sind voller Reiz und Geschick und werden für alt und jung stets anziehend bleiben. Dussek hat einige hübsche Stücke dieser Art geschrieben, und Hummels Op. 92 in As-dur zählt zu seinen besten Kompositionen.

Schuberts Sonaten (B-dur Op. 30 und C-dur Op. 140) sind sehr verschiedenen Charakters, die eine glatt und angenehm, während sich die andere seinen erhabensten Schöpfungen anreihet.

Sonatinen wurden fast ausschließlich zu Unterrichtszwecken geschrieben. Eine Beschreibung oder Analyse derartiger Werke ist unnötig, und wir begnügen uns, die besten zu nennen. Die »Twelve Sonatinas for the Harpsichord or Pianoforte, for the use of Scholars« Op. 12 (Zwölf Sonatinen für Clavichord oder Pianoforte zum Gebrauch für Schüler) von James Hook 1746—1827 (Vater des bekannten Humoristen Theodore Hook) verdienen rühmend genannt zu werden. Jede Nummer hat zwei kurze Sätze. Sie sind gut geschrieben und wenn auch alt, doch nicht trocken. Joseph Bottomley, ein zweiter englischer Komponist, schrieb auch zwölf Sonatinen für Klavier.

Clementis und Dusseks Sonatinen scheint dauerndes Leben beschieden zu sein. Ersterer schrieb deren zwölf (Op. 36, 37 und 38), letzterer sechs (Op. 20). Von höherem musikalischen Interesse sind die Sonatinen von Beethoven (zwei) und von Hermann Götz (zwei). Vom erziehlichen Standpunkte aus betrachtet, haben sie vielleicht nicht den Wert wie andere von geringerer Qualität, aber sie besitzen Reiz und Charakter. Kuhlau (1786—1832), auf dessen Namen Beethoven den bekannten Canon »Kuhl nicht lau« setzte, komponierte Sonatinen, die Dank ihrer Frische und ihrem melodiösen Charakter mit Recht beliebt und geschätzt sind. Op. 20, 55, 59, 60 und 88 sind von Dr. Riemann herausgegeben worden. Unter den Komponisten neuester Zeit sei K. Reinecke erwähnt, dessen drei Sonatinen (Op. 47), sechs Sonatinen »im Umfang von 5 Tönen für die rechte Hand« (Op. 127 A) und (Op. 136) sechs Miniatur-Sonaten (andere Bezeichnung für Sonatinen) den Lehrern zur Befriedigung und vielen jugendlichen



Schülern zur Freude gedient haben. Auch Cornelius Gurlitt hat sich in dieser Gattung der musikalischen Litteratur ergiebig gezeigt. Seine sechs Sonatinen (Op. 121) und die vierhändigen Sonaten (Op. 124 — eigentlich Sonatinen) sind außerordentlich nützlich und mit Recht beliebt. Außerdem hat er noch zwei Sammlungen progressiver Sonatinen herausgegeben, unter denen sich solche von Diabelli, Pleyel, Steibelt etc. und einige von ihm selbst befinden. Köhlers drei Sonatinen (ohne Oktaven), Löschhorns instruktive Sonatinen, E. Pauers National-Sonatinen (Irland, Wales, Italien etc.) und die beiden Sonatinen von X. Scharwenka sind ebenfalls von Wert.

Von verschiedenen seltsamen Werken, die unter dem Titel »Sonaten« ins Leben traten, müssen wir noch einige erwähnen, die der Programm-Musik angehören. So veröffentlichte Johann Christian Bach oder »Mr. Bach«, wie er auf dem Titelblatt genannt ist, eine Sonate »qui represente la Bataille de Rofsbach« und ein N.B. fügt hinzu: »Dans cette Sonate La Musique vous montre le Commencement d'une Bataille le feu des Cannons et Mousqueterie L'Ataque de la Cavalerie et les L'Amendations des Blessées«. <sup>1)</sup> Das Werk hat nur einen Satz, und wäre ihm nicht der Titel und die Erklärung beigegeben, so würde man den Gegenstand schwer erraten können. Die Musik, welche man als eine Studie im Alberti-Bafs beschreiben könnte, ist entschieden in der Form korrekter als das Französisch des Titelblattes. Ferner komponierte Dussek eine »Characteristic Sonata«, welche darstellt: »The Naval Battle and Total Defeat of the Grand Dutch Fleet by Admiral Duncan on the 11th of October 1797« (Seeschlacht und völlige Vernichtung der großen holländischen Flotte durch Admiral Duncan am 11. Oktober 1797). Eine passendere Aufgabe hatte sich der Komponist gestellt, indem er ein Stück schrieb, das die Gefühle der unglücklichen Marie Antoinette ausdrücken sollte.

---

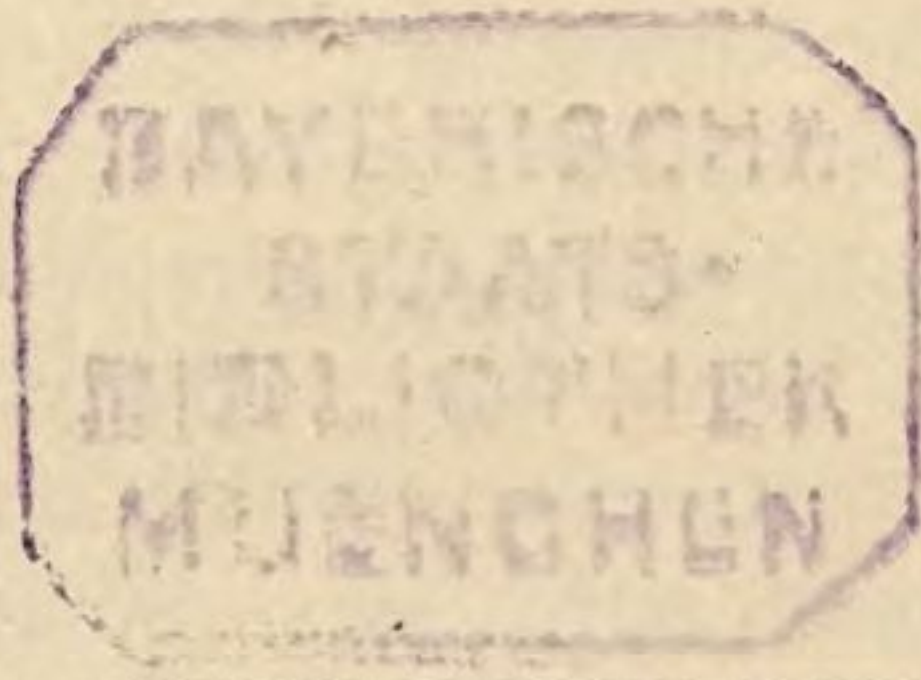
<sup>1)</sup> Anmerk. d. Übers. Der Sinn dieses fehlerhaften französischen Satzes ist: In dieser Sonate stellt die Musik den Anfang einer Schlacht, das Feuer der Kanonen und Musketen, den Angriff der Kavallerie und die Klagen der Verwundeten dar.



Noch wollen wir drei Sonaten von A. Quintin Buée<sup>1)</sup> nennen, deren dritte für zwei Spieler an einem Instrument ist. Im letzten Satze ist der erste Spieler »Le Français«, der seine Nationalmelodie »Ça ira« herunterrasselt, während der zweite »The Englishman« beständig sein »Rule Britannia« spielt. Zum Schlusse *fors fuat* sind »God save the King« und »Ça ira« mit einander kombiniert.

---

<sup>1)</sup> Er ist auf dem Titelblatt als ehemaliger Komponist für verschiedene Kathedralen in Frankreich bezeichnet. Buées Name findet sich weder bei Fétis noch in dem Pougin Supplément.





## Register.

---

- Adlgasser 21.  
d'Albert, E. 165 Anmerk.  
Alberti 81. 82. 84.  
Alberti-Bafs 19. 22. 24 Anmerk.  
81. 82. 171. 179.  
Albrici, V. 28. Einfluß auf Kuhnau 31.  
Ambros, A. W. 56.  
Arbeau, T. Orchésographie 12.  
Arne, T. A. 168. 169. Sonaten  
170. 171.
- Bach, Ph. Em.** 2. 7. 8. 9. 11. 16.  
18. 19. 21. 22 u. Anmerk.  
23. 24. 25. 26. **62—82.** 84.  
97. 114. 133. 165. 171.  
Sonaten: »Friedrich« 19. 64  
—68. 69; »Württemberg«  
21. 64. 69. 70. 86; »Reprises«  
24. 64. 70—75; Töplitz 70;  
»Leichte« 75. 122. Anmerk.;  
Dreisatz 132; Leipziger  
Sammlungen 21. 22. 23. 64.  
75—80.  
In Bezieh. zu Beethoven 65. 78.  
79; Dr. H. v. Bülow 71—73;  
Fasch 29. 30; Haydn 67. 70.  
79. 85. 86. 89; Haydn u. Mo-  
zart 93—95; Kuhnau 16. 17.  
18. 33; Marpurgs »Klavier-  
stücke« 68; Neefe 122. 123.
- Bach, Joh. Chr.** 21. Anmerk. 26.  
171. 179.  
Sonaten 80. 81. 177.  
**Bach, J. C. F.** 21. 26. 79.  
**Bach, J. E.** 21. 26.
- Bach, Joh. Seb.** 7. 29. 30. 32. 35.  
57. 58. 59. 64. 67 Anmerk.  
97. 172. Anmerk.  
Orgelconcert 58 — ihm zuge-  
schriebene Sonate 66 An-  
merk. — Präludien u. Fugen  
(Wohltemperiertes Klavier)  
42. 95. 114. 121. 122. 172  
Anmerk. — Fugenform 68.  
In Bezieh. zu Beethoven 137  
—140; Kuhnau 15. 16. 35.  
40. 65; Rust 113. 115.
- Bach, Wilh. Fried.** 21. 62. 114.  
Sonaten 20. 81.
- Banchieri** 8. L'Organo suonarino  
(mit Sonate) 3. 4.
- Banister, H. C.** Biographie Mac-  
farrens 104.
- Bargiel, W.** Sonate 176.
- Barry, C. A.** 164.
- Bassani, G.** 5. 168.
- Barthélémon, Mifs** 172 u. Anm.
- Beethoven, L. v.** 9. 22. 23 und  
Anm. 24. 26. 27. 33. 62. 64.  
89. 95. 97. **121—144.** 145.  
147. 148. 156. 165.
- Reminiscenzen** 99—104. 126.  
127 — Gönner u. Freunde  
127. 129 — Programm-  
Musik 16 — Opuszahl 84  
— Verbindung und Zahl  
der Sätze 79. 129—133 —  
Hauptteil der Sonatensätze  
27 — Annäherung an die  
Wiederholung 27 — Tonart  
des zweiten Themas 133—



- 134 — Wiederholung 134  
 —135 — Codas und Introduktionen 135—136 — Centralgedanke 137 — Desorganisation 144.  
 Sonaten: C-moll (Op. 111) 43. 87. 131. 132. 133. 134. 155; Tabelle 124; zweisätzliche 131—133; dreisätzliche 129—131; viersätzliche 131; Sonatinen 178.  
 Symphonien: C-dur 76. 77; C-moll 103; Eroica 101.  
 Skizzen 130.  
 Thema von Op. 106 158—159.  
 In Bezieh. zu Bach, Ph. Em. 65; Bach, Joh. Seb. 121. 137—140; Brahms 158. 159; Clementi 99—104; Haydn 87. 88. 89. 126—127; Kuhlau 178; Kuhnau 43; Mozart 92. 93. 137; Neefe 122—123; Potter 172; Rust 115. 116—119. 120; Scarlatti 13; Schindler 140—143; Schubert 149. 150. 152. 154. 155; Weber 145. 147—148. 149.  
 Becker, D. 8. Sonaten 31.  
 Becker, C. F. Hausmusik in Deutschland 36—37.  
 Benda, G. 21. 62 und Anmerk. Klavierstücke 63 — Sonaten 20.  
 Bennett, S. Sonaten 173—174.  
 Beringer, O. 164.  
 Berlioz, H. 143.  
 Birchall, R. 14. 109.  
 Bitter, C. H. 64. 69. 70. Anmerk. 72. 73.  
 Böhm, G. Choral 40. 98.  
 Bombet 140.  
 Bononcini, B. 5.  
 Bononcini, G. M. 5.  
 Borwick, L. 154 Anmerk.  
 Bottomley, J. Sonatinen 178.  
 Brahms, J. 89. **158.** 174. Sonaten 158—164.  
 In Bezieh. zu Beethoven 158. 159. 162; Clementi 162;  
 Liszt 158. 161; Mendelssohn 164; Schubert 161. 162. 164.  
 Brossard 30 Anmerk.  
 Buée, A. Q. Sonaten 180.  
 Bull, Dr. 167.  
 Bülow, Dr. H. v. u. Em. Bachs Sonaten 71—73. 76. 121.  
 Burney, Dr. 4. 5. 170 Anmerk.  
 Burton, J. Sonaten 171.  
 Buxtehude, D. 98. Suiten 38 u. Anmerk.  
 Byrd, W. 167.  
 Cesti, A. 54.  
 Chopin, Fr. **157.** 161. 172. 177. Sonaten 157—158.  
 Clementi, M. 24. 33. 89 Anmerk. **97—106.** 116.  
 Sonaten 97—106. Sonatinen 178.  
 In Bezieh. zu Beethoven 99—104; Field 172; Macfarren 104; Mozart 98. 99; Potter 173; Scarlatti 100.  
 Corelli, A. 2. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 17. 31. 33. 56. 58 Anm. 60. 65. 168. 169.  
 Cramer, J. B. 80. 109. 145 und Anmerk.  
 Cuzzoni, Francesca 17.  
 Dannreuther, E. 99.  
 Davison, J. W. 111.  
 Diabelli, A. Sonatinen 179.  
 Dussek, J. L. 100 Anmerk. **106—113.** 148. 149. 178. 179.  
 Briefe an Verleger 106—108.  
 Sonaten 109—112. Le Retour à Paris (Plus Ultra) 111—112. 148. Sonatinen 178.  
 In Bezieh. zu Macfarren 113.  
 Mendelssohn 110. Tomaschek 109. Wölfl 111—112.  
 Eberlin 26.  
 Edelmann, M. 28.  
 Elterlein, E. v. 142.



Faifst, J. 36. Beschreibung einer Sonate v. Mattheson 16—17.  
 Farina, C. 4. 5.  
 Fasch, J. F. 29.  
 Fasch, C. Fr. Chr. u. Em. Bach 29—30.  
 Ferdinand, Prinz Louis 108. 109.  
 Fétis, J. F. 20. Anmerk. 28. 180  
 Anmerk. Auszug aus *Biographie universelle des Musiciens* 55.  
 Field, J. Sonaten 172.  
 Fischer 21.  
 Fleischer 26.  
 Forkel 70. 72.  
 Friedrich der Große 16. 30. 62. 63. 66.  
 Frescobaldi, G. 54 Anmerk.  
 Froberger, J. J. 15. 31. 33. 37. 38.  
 Fuller-Maitland, J. A. 37.  
 Fux »Gradus« 84.  
  
 Gabrieli, A. 8.  
 Gabrieli, G. 2. 8.  
 Gaffi, Schüler Pasquinis 54.  
 Galuppi, B. 20. 22. 23.  
 Gasparini, Schüler Pasquinis 58.  
 Geminiani 9. 169.  
 Gluck, Chr. W. 2. Anmerk. 95.  
 Goethe, W. v. 144.  
 Götz, H. 178.  
 Goldberg 23 u. Anmerk.  
 Graun, J. G. 62.  
 Graupner, Chr. 29.  
 Grétry 20.  
 Greco, G. 61 u. Anmerk.  
 Grieg, E. 177.  
 Grove, Sir G. 10. 15. 20. Anm. 56. 83. 99. 109.  
 Gurlitt, C. 179.  
  
 Händel, G. Fr. 10. 11. 14. 19. 31. 32. 42. 58. 59. 60. 82. 97. 169. 170. 171.  
 In Bezieh. zu Kuhnau 35. 36.  
 Hasler, H. L. 8.  
 Hasse, J. A. 21.  
 Sonaten 20. 24.  
 Hawkins, Sir J. 168.

Haydn, J. 1. 9. 21. 27. 33. 62. 65. 70. 74. 79. 80. 83—89. 97. 98. 109. 121. 124. 131. 133. 140. 144. 171.  
 Neue Ära 24 — Kleine Geschichte 87 — Programm-Musik 141 — European Magazine 85. 86 — Langsame Introduction 103.  
 In Bezieh. zu Beethoven 125. 126—127. 136—137; Mozart 95—97; Porpora 83; Metastasio 83.  
 Dreisatzform 130 — Annäherung an den Dominantabschnitt 25 — Zahl u. Verbindung der Sätze 24. 79. — Zweites Thema 26 — Codas 135 — Sonaten 84—89.  
 Vater der Symphonie 83 — »Mit Würd' u. Hoheit« 126.  
 Heller, St. 174. 175. 176.  
 Hengsberger 23.  
 Hering, A. 28 u. Anmerk.  
 Heuschkel, J. P. 146.  
 Hook, J. Sonatinen 178.  
 Hook, T. 178.  
 Houpfeld 23.  
 Hummel, J. N. 100 Anmerk. 145. 146. 178.  
 Humphries, J. 168.  
  
 Iken, Dr. K. in Bezieh. zu Beethoven 142.  
 Indy, Vincent d' 176.  
 Jahn, O. 90. 95. 96. 98. 177.  
  
 Kalcher, J. N. 146.  
 Kalkbrenner, F. W. 100. 145. 176.  
 Kehl 23.  
 Keiser 35.  
 Kerle, G. 56.  
 Kittel, C. 28 u. Anmerk.  
 Klengel 137.  
 Köhler 179.  
 Krieger, J. P. 11 u. Anmerk.  
 Krüger, S. 28 u. Anmerk.  
 Kühnel 29.



- Kuhnau, A. 28 u. Anmerk.  
 Kuhnau, J. 1. 8. 16. 18. **28—53.**  
 165.  
 Schriften u. Schüler 29—30 —  
 Deutscher u. ital. Einfluß  
 31 — Biblische Erzählun-  
 gen 44. 53 — Sieben Par-  
 tien 30 — Vorrede zu den  
 »Bibel« Sonaten 38. 40.  
 Sonaten: B-dur 1. 15. 30—32  
 »Frische Klavierfrüchte« 14.  
 15. 32—37. »Bibel« Sonaten  
 15. 16. 32. 35. 36. 37. 40.  
 39—49.
- Legrenzi, G. 8. Sonaten 5.  
 Le Trésor des Pianistes 32 An-  
 merk. 61. 70 Anmerk.  
 Liszt, Fr. 158. 161. 176.  
 In Bezieh. zu Beethoven 133.  
 Sonate 158. 164—166.  
 Locatelli 9. Sonaten 7.  
 Löschhorn, A. Sonatinen 179.  
 Lotti, Lehrer von Galuppi 22.  
 58 Anmerk.
- Macfarren, Sir G. A. 104. So-  
 naten 173.  
 In Bezieh. zu Dussek 113.  
 Maîtres du Clavecin 61.  
 Marpurg 2. 68.  
 Martini, San 83. 170.  
 Mattheson, Joh. 6. 15. 17. 18. 28  
 Anmerk. 29 u. Anmerk. 30.  
 In Bezieh. zu Pasquini 56.  
 Sonaten 16. 17.  
 Matthisson, der Dichter 118.  
 Mendel 20. 55.  
 Mendelssohn, F. 113 Anm. 129.  
 164. 173.  
 In Bezieh. zu Dussek 110.  
 Morley 6.  
 Moscheles, J. 176.  
 Mozart, L. 25. 95.  
 Sonaten 20.  
 Mozart, W. A. 9. 24. 25. 26. 27.  
 28. 33. 62. 65. 74. **90—96.**  
 97. 109. 121. 133. 136. 137.  
 151. 171.
- Ital. Einfluß 94. 95 — Op. 1.  
 24 Anmerk. — Requiem 43.  
 Sonaten 90—93.  
 In Bezieh. zu Beethoven 121;  
 Clementi 98—99; Haydn 95  
 —97; Kuhnau 36.  
 Müthel, J. G. 20. 21. Anm. 25.  
 67 Anmerk.  
 Munday, J. 37.  
 Müller 68 Anmerk.
- Naumann, E. 57.  
 Neefe, C. G. Sonaten 122—123.  
 Nichelmann 20. 21. 79.
- Pachelbel 98.  
 Palestrina, G. P. 54. 56.  
 Paradies, P. D. 20. 21. 25. 81. 82.  
 84. 97.  
 Parry, Dr. C. H. 10. 15. 81.  
 Sonaten 174—175.  
 Pasquini, B. 11 Anm. **54—61.**  
 Sein Denkmal 54—55 —  
 Opern u. Oratorien 55 —  
 Tokkaten u. Suiten 55—57  
 — Sammlung in der Königl.  
 Bibliothek zu Berlin 55 —  
 im Britischen Museum 57.  
 Sonaten 58—61.  
 In Bezieh. zu Fétis 55; Händel  
 58 Anm. 60; Kuhnau 61.  
 Pasquini, E. 54 Anmerk.  
 Pauer, E. 31. 61. 142. 179.  
 Peacham, H. 167.  
 Pescetti, G. B. Sonaten 19.  
 Pleyel 179.  
 Porpora 83.  
 Poglietti 56. 57 u. Anmerk.  
 Potter, C. Sonaten 172—173.  
 Prätorius, Syntagma musicum 2.  
 Prieger, Dr. E. 114. 117. 119—  
 120. 145 Anmerk.  
 Prout, Prof. E. 110.  
 Purcell, H. Sonaten 168. 169.
- Raff, J. 176.  
 Ravenscroft, J. 168.  
 Ravenscroft, C. 168.  
 Reinecke, K. 168.



Ricordati, Neffe Pasquinis 54. 57.  
 Riemann, Dr. H. 20 Anmerk.  
     140. 178.  
 Rimbault, Dr 31.  
 Rochlitz, F. 105.  
 Rockstro 58 Anmerk.  
 Rolle 21 Anmerk.  
 Roseingrave 170.  
 Rubinstein, A. 176.  
 Rudolph, Erzherzog 124. 129. 151.  
 Rust, Dr. W. 114. 115. 119.  
 Rust, F. W. **114—120.**  
     Sonaten 114—120.  
 Rust, J. L. A. 113.

Sandoni, P. G. Sonaten 17. 18.  
 Scarlatti, A. 58 Anmerk. 61.  
 Scarlatti, D. 11. 19. 25. 56. 61  
     u. Anm. 67. 78. 81. 97. 101.  
     169. 170. 171.  
     Sonaten 11—14.  
 Schaffrath, C. 20. 23.  
 Scharwenka, X. 179.  
 Scheibe, J. A. 25 Anmerk.  
     Kritischer Musicus 35.  
 Schindler, A. 104 Anmerk. 105.  
     106. 130. 131. 143. Unter-  
     haltungen mit Beethoven  
     140—142. 143.  
 Schoelcher, V. 14 Anmerk. 58  
     Anmerk.  
 Schop, J. 8.  
 Schubert, Fr. 37. 89. 110. 147.  
     **149—155.** 158. 162. 163.  
     164.  
     Sonaten 149—155 — vierhän-  
     dige 178.  
 Schumann, R. 114. 143. 151. 152.  
     **156—157.** 158. 173. 175.  
     177.  
     Sonaten 156—157.  
     Beethovens 9. Symphonie 156.  
 Sechter, S. 150.  
 Seyfert 23 u. Anmerk.  
 Shakespeare, W. 143. 144.  
 Shedlock, J. S. 16 Anmerk. 57  
     Anmerk.

Spencer, H. 144.  
 Spitta, Dr. Ph. 15. 16. 38 Anm.  
     40. 42. 147.  
 Squire, W. B. 37 Anmerk.  
 Stanford, Dr. C. V. Sonate 175.  
 Steffani, A. 58 Anmerk.  
     Sonaten 11.  
 Steibelt, D. 109. 145. Sonaten  
     179.  
     In Bezieh. zu Beethoven 146.  
 Strungks 11.

Tartini, G. 7. 9. 114. Sonaten 9.  
 Tausig, K. 73.  
 Telemann, G. P. 35.  
     Sonaten 18. 19.  
     Sonatinen 66 Anmerk.  
 Tomaschek, Bericht über Dus-  
     seks Klavierspiel 109.  
 Torelli, G. 8.  
 Turini, Sonaten 4.

Umstatt, J. 20 u. Anmerk. 24.

Veracini 9. 169.  
 Vitali, G. B. 5. 168.  
 Vogler, Abt 147.

Wagenseil, G. 23 u. Anm. 131.  
     Sonaten 20.  
 Walther, J. G. 6.  
 Weber, C. M. v. 110. 115. **145**  
     —**149.** Sonaten 147—149.  
     In Bezieh. zu Dussek 148. 149.  
 Weber, M. M. v. 147.  
 Weise, Ch. 29.  
 Weitzmann, C. F. Geschichte des  
     Klavierspiels 56. 57 Anm.  
 Wesley, S. 170. Sonaten 172.  
 Wölfl, J. 131. 145. Ne plus  
     Ultra 111—112. 145. Anm.  
     In Bezieh. zu Beethoven 146.  
 Worgan, J. Sonaten 171.

Zach 23.  
 Zimmermann, Mifs A. 173.



BERLIN.

Druck von Martin Oldenbourg,

Adler-Strasse 5.



Carl Habel, Verlagsbuchhandlung,

Berlin SW., Wilhelm-Strasse 33.

---

## Ludwig Bussler's

theoretische und musikwissenschaftliche Schriften.

### Praktische musikalische Compositionslehre in Aufgaben.

Mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-,  
Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen nach den Werken der ersten  
Meister systematisch-methodisch dargestellt.

I. Band: **Lehre vom Tonsatz.** Preis: in Halbfranz 14 M.

II. Band: **Freie Composition.** Preis: in Halbfranz 14 M.

Einzelausgaben:

### Harmonielehre.

3. Aufl. Preis: in Schulband 4,50 M., in Halbfranz 5,50 M.

---

### Formenlehre.

2. Aufl. Preis: in Schulband 4,50 M., in Halbfranz 5,50 M.

---

### Strenge Satz.

Preis: in Schulband 4,50 M., in Halbfranz 5,50 M.

---

### Freie Satz.

Preis: in Schulband 4,50 M., in Halbfranz 5,50 M.

---

### Instrumentation und Orchestersatz.

Preis: in Schulband 8,50 M., in Halbfranz 9,50 M.

---



**Carl Habel, Verlagsbuchhandlung,**

Berlin SW., Wilhelm-Strasse 33.

---

## **Partiturstudium.**

Modulation der klassischen Meister an zahlreichen Beispielen von Bach, Mozart, Beethoven, Wagner u. A. erläutert.

Preis in Schulband 8,50 M., in Halbfranz 9,50 M.

---

## **Geschichte der Musik.**

Preis: in Orig.-Leinen 4 M.

---

## **Lexikon der musikalischen Harmonieen.**

Preis: in Schulband 2,40 M.

---

## **Practical Harmony,**

A systematic course in fifty-four lessons with numerous explanatory examples, models, exercises etc.

Translated by N. Gans.

Gebunden 6 M.

---

## **Musical Form.**

A systematic course in thirty-three exercises with numerous explanatory examples, models, exercises etc.

Translated by N. Gans.

Gebunden 6 M.

---







Berlin.

Druck von Martin Oldenbourg

Adler-Strasse 5.







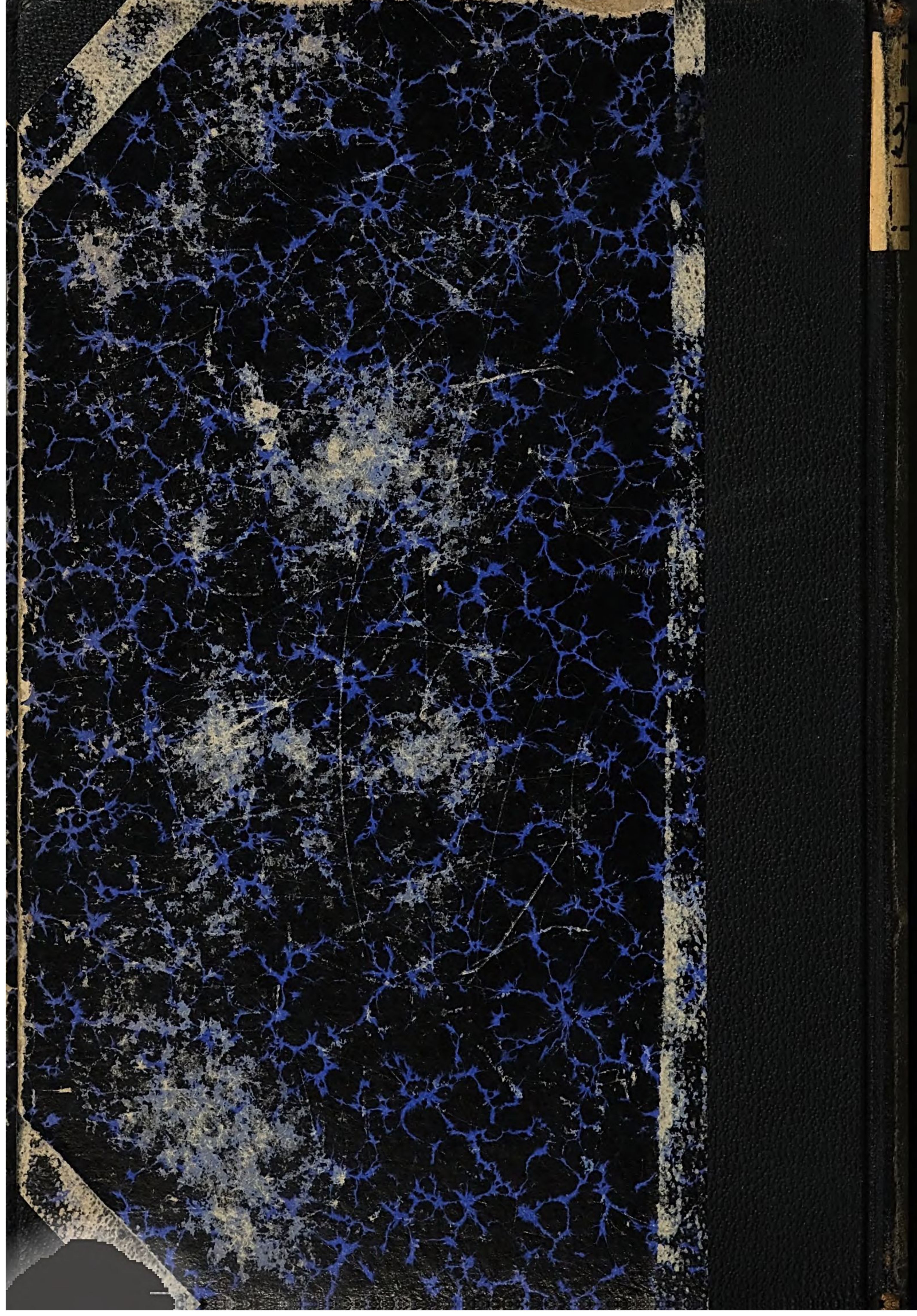




C

12







Shedlock, John South

Die Klavier-Sonate ihr Ursprung u. ihre Entwicklung

Berlin 1897

Mus.th. 3174

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11816402-8